

أدب و نقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يونيو ٢٠٠٩ - العدد ٢٨٦

وليد منير: عاشق الموسيقى



قصص من الطيب صالح

ريجيس دوبريه :
نعيت الحاضر على
مذهب الماضي

هنوان الكاشف
وعبد الهادي الجزار:
الفن والحرية

إدوارد سعيد :
الإقامة بين
الثقافات

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٦ يونيو ٢٠٠٩



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمى سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى
طلعت الشايب/ د. على مبروك/
غادة نبيل/ ماجد يوسف/
د. شيرين أبو النجا/ فريد أبو سعدة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى الفنان: صلاح طاهر

الرسوم الداخلية للفنانين: محمود الهندى وتوفيق هلال

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: وليد منير عاشق الموسيقى يعزف لحنه الأخير..... عيد عبد الحليم ٥
- إدوارد سعيد: الإقامة بين الثقافات / دراسة / د. فخرى صالح ٩
- المربع الذهبي: إدوارد سعيد، جرامشي، فوكو، فانون / دراسة / تامر القزاز ١٥
- الأصوات الشعرية الجديدة / دراسة / محمد علي شمس الدين ٢٥
- المستأجر الجديد / مسرح / د. ماجدة إبراهيم ٤٧
- ريجيس دوبرية: نعيش الحاضر على مذهب القرن التاسع عشر / حوار / د. محمد برادة ٥١

● الديوان الصغير:

- حفنة تمر: قصص من الطيب صالح / إعداد وتقديم / حلمى سالم ٦١
- ملامح الفن المصرى / فن تشكىلى / عز الدين نجيب ٨١
- بدر الديب فى إجازة تفرغ / ذاكرة الكتابة / توفيق حنا ٨٨
- رضوان الكاشف: ساحر السينما المصرية / المصوراتى / .. عيد عبد الحليم ٩٥
- عبد الهادى الجزار: الفن والحرية / وجه / أمنية فهمى ١٠٢
- خطاها تسير على الغيم / شعر / عزت الطيرى ١١٢
- المظروف الصغير / قصة / فوزى شلبى ١١٧
- ثعالب صغيرة تلهو على الجسر / قصة / محمد فرج ١٢٠
- جنون البقر / قصة / لىلى حمودة ١٢٢
- دولت / قصة / طارق المهدوى ١٢٥
- عائلة أبو قويق / قصة / فاروق الحبالى ١٣٥
- رحمة محمود الدسوقي / قصة / غادة فاروق ١٣٨
- الحبيبة التى لا تحبه حمدي الأسىوطى ١٤١
- القصة وما فيها ماجدة عبد البديع ١٤٤

[illegible]

(فترتني)
 النسيان عيانه
 روى ما كثرها ثم
 فان استغنى - تزدني
 من استغنى - فتاة
 في الملح و امرأة
 تعرف كيف هي علي
 حبة القلبي
 و كيف انا غاد
 رة الحق؟

مفتتح

وليد منير: عاشق الموسيقى يعزف لحنه الأخير

عيد عبد الحليم

وقد أصدر عبر رحلته الإبداعية مجموعة من الدواوين منها «والنيل أخضر في العيون»، و«قصائد للبعيد البعيد»، وبعض الوقت لدهشة صغيرة، و«قيثارة واحدة.. وأكثر من عازف، وهذا دمي.. وهذا قرنفل، ورسيرة اليد..».

وتعد تجربة «وليد منير» الشعرية من أغزر تجارب هذا الجيل وأكثرها تمثيلاً لما يمكن أن يسمى بـ «الشعر الصافي»، على حد تعبير بول فاليري، حيث نرى فيها ذلك الانحياز للغة الشعرية التي تتكئ على موروث صوفي عميق بحيث يصبح الشاعر بموروثه الثقافي وتجربته الواقعية في موقف المكاشفة - دائماً - من خلال اتكائه على رؤية تستنطق دلالات الأشياء، فتتحرك اللغة من سباتها المعجمي إلى أفق التلاقى مع فورة الواقع واشتباكات المتعددة، وهذا التلاقى الحميم - رغم ما فيه أحياناً من صدام عنيف - جعل الشاعر يبحث - دائماً - عن إيقاع موسيقى لنصه الشعري - فكان بذلك أكثر أبناء جيله التزاماً بفكرة الإيقاع داخل القصيدة - فلم يذهب كما ذهب الكثيرون إلى كتابة قصيدة النثر فقد كان يرى أن الموسيقى تساوي معادلة الوجود

بعد رحلة معاناة
مع مرض
«الكبد» رحل
الشاعر وليد
منير أحد أبرز
الأصوات
الشعرية في
جيل
السبعينيات عن
عمر يناهز
الثانية
والخمسين عاماً
فهو من مواليد
١٩٥٧ بالقاهرة

أدب ونقد

وفى ذلك يقول فى إحدى شهاداته الإبداعية: «كانت الموسيقى تصيبنى كالسحر بحالات متباينة: البهجة أحياناً، والحزن أحياناً، والحنين إلى أشياء بعينها أحياناً، وكانت تثير فى الطفولة، أحلام يقظتى فأذوب فى هذه الأحلام دونما انقطاع. وعندما درست فى كلية الهندسة كنت أشعر أن معادلات الفيزياء، وأشكال الهندسة الفراغية، وتقابل العناصر فى المصفوفات، كيانات تمتلك، فى جوهرها حساسية خاصة للإيقاع، إن فى الإيقاع شيئاً من التصوف والغوص، كأنه ينطوى على سر الحقيقة، وحقيقة السر.

وهو بهذا يؤكد افتتانه باللغة وما تنتجه من علاقات إيقاعية - ليس بالمعنى التقليدي - وإنما بقدرة هذه اللغة على التجاوز والتمرد والإنسيابية فى بنية الواقع المعاصر، فاللغة - هى المقول الشعري - ليس مقصودة لذاتها وإنما كوسيلة لتوليد المعنى، حيث كان يرى «أن الكون أعمق وأكثر خبرة وحكمة، وأشد تناغماً وهذا معنى من معانى مظهره الإيقاعى»: وهو عبر ذلك كله يرسم «فسيفساء الدهشة، يدعو مفردات الحياة وعناصر الوجود ليحاورها ويسائلها عن الزمن المفقود والحلم الضائع

أنا أدعو إلى ذاكرتى كل جناح

وإلى أنشودتى كل نسيم وبلد

ليس من حق أحد

أن يمسح الغبرة عن حلمي

فحلمي هكذا يعجبني

سويته خيطاً من النور وخيطين من

الغبشة حتى يغلب الشوق الكمد

وربما هذا التماس مع اللغة - بفتوحاتها الدلالية - جعله مفتوناً بالفلسفة باعتبارها «تضيء ما لا يضاء إلا بها، وباعتبارها، مشاركة للشعر فى كونها اكتشافاً لمدارات الأعماق».

كان «وليد منير» مفتوناً كذلك بسير الباحثين عن المعنى - عبر التاريخ الإنسانى - وليس التاريخ العربى فقط، فكما أغرم أبى حيان التوحيدي الذى تناص معه فى عدد من مقولاته، وكتب عنه واحدة من أهم قصائد ديوانه «هذا دمي وهذا قرنفل»، وهى قصيدة «اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدي، والتي يقول فيها:

البحر ترجمانه الرياح

والريح ترجمانها الشجر

والشمس ترجمانها الصباح

والغيم ترجمانه المطر

وأنت يا قلب الغريب أين ترجمانك؟

أدب وفد

وما العجائب التى يجرى بها لسانك؟

إن شئت لم تشأ.

وإن شريت عاود الظمأ

كأنك الحيران فى المسالك

تفتحت لحزنك الممالك.

وغلقت لحزنك الممالك.

بالمثل - أيضا - كان اقتتانه بقصة «ديوجين» الفيلسوف الذى حمل مصباحه الصغير
كى يبحث عن الحقيقة والتى كتبها شعراً فى قصيدة «المصباح» من ديوان «بعض الوقت
لدهشة صغيرة» والتى يقول فيها، طالقاً العنان لأسئلته الفلسفية: حول الحياة
والوجود:

ما الذى يفصل مصباح «ديوجين» عن

النور وهذى الشمس ما حاجتها إلى

خطوة قلبى؟

كل شيء كان مخطوفاً إلى الليل الذى

لا يكشف المصباح فى عتمته شيئاً.

أنا وحدى تأملت الحقيقة

ثم أيقنت ضلالى وانصرفت

هذا الحس الفيلسوفى الذى سيطر على «وليد منير» فى الشعر سيطر عليه أيضا فى
حياته العلمية والنقدية، فقد ترك تخصصه العلمى بعد تخرجه فى كلية الهندسة -
التى ربما اسهمت دراسته فى تشكيل معمار القصيدة عنده - ليتجه إلى دراسة الأدب
وتحديداً «فلسفة الفن» فأعد أطروحته عن «صلاح عبد الصبور وجدلية اللغة والحدث
فى المسرح الشعرى الحديث» من أكاديمية الفنون.

كان «وليد منير» يرى - دائماً - أن الفلسفة إذا تجاوزت مع الفن تخلق حالة من
«الحرية الملتزمة» إن صح التعبير حيث يقول: «الحرية فى الشعر» كما أفهمها، هى
توسيع المساحة التى تحددها الحدود الأصلية بحيث يستمر الجدل، على نحو دائم، بين
التوسع والحصص، والفن بطبيعته لا يقبل الموقف الفوضوى، أنا برىء من كل الأفكار
المسبقة حين أكتب الشعر، وأؤمن أن الشعر برىء من كل شاعر يلج إليه بفكرة مسبقة.
هذه هى الحرية الحقيقية. أما قوانين النوع الفنى فهى ليست كما يظن خالطو
الأوراق، عدداً من الأفكار المسبقة. إنها، بالأحرى، التواة الصلبة للنوع

أدب وفن الفنى ذاته.



وهذه الرؤية قد يختلف معها الكثيرون، لكنها - على كل حال - كانت إحدى قناعات شاعرنا الراحل. وأحد جماليات الكتابة عنده، وإن تعددت هذه الجماليات ومنها، درامية النص الشعري، والذي جعله يتجه إلى كتابة المسرح الشعري فكتب عدداً من المسرحيات كان أشهرها «شهر زاد تدعو العاشق إلى الرقص»، وهي نص درامي مكثف قائم على بنية التساؤل حول مفردات الحياة: «ما الحب؟، ما الموت؟، ما الواقع؟، ما الحلم؟، ما الحياة؟، وما الغاية؟».

هذه الأسئلة رغم بعدها الفلسفي العميق/ وهي أسئلة أولية/ كانت المفردات التي سعى الشاعر - وراءها عبر تجربته الشعرية والإبداعية - شكلاً عاماً - ليفك شفرتها، رغم أنه كان يدرك أن النهاية ستأتي فجأة، وأن الموت - رغم كثافة الأسئلة - هو الذي يحمل الإجابة الوحيدة، ولعل ذلك ما يشير إليه هذا المقطع الدال من ديوان «سيرة اليد»، يقول: قارئ الكف قال له:

ستعيش طويلاً

وتنعم دفناً وعافية

فتفاءل

لكنه حين أمعن في كفه

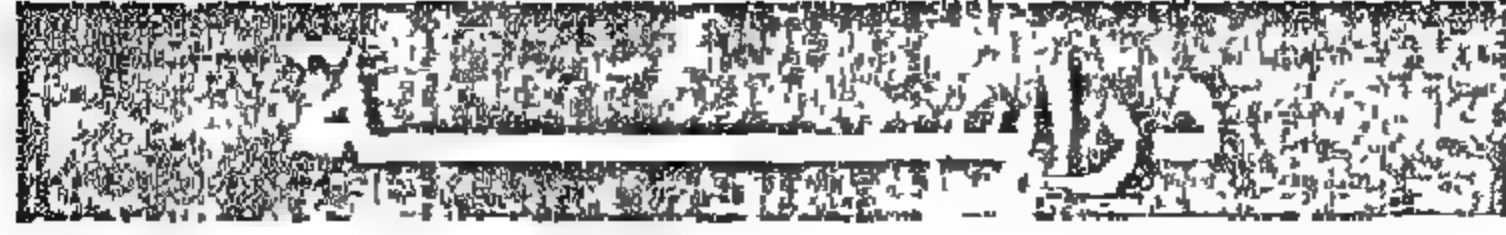
قال لابنته ضاحكاً:

يا عبيد

أنا لا أرى في يدي

خط مستقبلي ■

أدب ونقد



إدوارد سعيد الإقامة بين الثقافات

فخرى صالح

كنت واقفاً أتابع مناقشات المجلس الوطني، في تلك الفترة العصيبة من الحياة السياسية الفلسطينية عندما انقسمت المنظمات الفلسطينية وضاعت بها السبل فعقدت اجتماعها في عمان لتحقيق الوحدة التي أدت في ما بعد إلى اجتماع الجزائر الذي خرج بإعلان الدولة الفلسطينية (وقد شارك إدوارد في صياغة ذلك الإعلان وترجمته إلى الإنكليزية). فجأة التفت خلفي فوجدت إدوارد واقفاً يتابع النقاش الدائر في جنبات قصر الثقافة في عمان. كان يلبس بذلة بيضاء، على ما أذكر، وكان معه فتى أدركت للتو أنه ابنه الوحيد وديع. ترددت كثيراً فلم أكلمه على رغم أنني كنت متلهفاً للاقائه منذ قرأت كتابه، الاستشراق، في ترجمة الصديق كمال أبو ديب، وبعضاً من دراساته ومقالاته باللغة الإنكليزية. تملكني الخجل حينها، وعندما لمست في نفسي الجرأة على محادثته كان قد ذهب. علمت في ما بعد أنه غادر في تلك اللحظة عائداً إلى الولايات المتحدة لأنه حضر خصيصاً ليبدى تضامنه مع إعادة اللحمة إلى منظمة التحرير

التقيت إدوارد
سعيد مرتين:
الأولى عام
١٩٨٤ وقت
عقد المجلس
الوطني
الفلسطيني في
عمان، والثانية
عام ١٩٩١ في
عمان أيضاً. في
المرّة الأولى لم
أكلمه ولم
يكلمني

أدب ونقد • عن جريدة الحياة

الفلسطينية، ويدلى بصوته فى اجتماع المجلس الوطنى الفلسطينى، فى ذلك الوقت، ويذهب.

المرّة الثانية التى التقيته فيها كانت فى بهو فندق الأردن فى عمان. كنت جالساً مع الروائى المغربى المعروف الطاهر بن جلون أجرى معه حواراً ساخناً، وكان وقتها قد حصل على جائزة غونكور الفرنسية عن روايته «ليلة القدر»، وفجأة جاءت النحاة الأردنية الصديقة منى السعودى وقالت لنا إن إدوارد سعيد موجود فى الفندق. ذهبنا معاً، الطاهر بن جلون، ومنى، وأنا لنسلم عليه. كان مضطرب الحال يروح ويحيى فى جنبات بهو الفندق. أخبرنا إدوارد عندما حضر أنه أضاع مفتاح غرفته، ويعد أن وجده قادنا إلى ركن فى بهو الفندق تجلس فيه عائلته: زوجته مريم وابنه وديع، الذى ميزته مرة أخرى على رغم أنه اقترب من سن الشباب، وابنته نجلا. كان إدوارد فى تلك الفترة قد علم أنه مصاب بنوع صعب من سرطان الدم، لكن مظهره ونشاطه وحيويته الفكرية لم تدل الى أنه شخص مريض. المدهش أنه كان لطيف المعشر، على عكس ما سمعت عنه من بعض الأصدقاء الذين أخبرونى أنه رجل متكبر صعب. لقد عرفنا واحداً واحداً على أفراد عائلته، وكان منشراح الأسارى، على رغم التوتر الذى أصابه بسبب ضياع المفتاح.

أتذكر هاتين الحادثتين الآن لأربط بين الكتابة والشخص؛ بين إعجابى بكتابات إدوارد الذى يعود إلى أوائل ثمانينات القرن الماضى والذكريات الشخصية الشحيحة التى ما زالت حية فى ذهنى عنه. الغريب أننى لم أرا إدوارد بعدها، لكننى تتبعت أخباره من خلال الأصدقاء وعلى رأسهم الصديق الشاعر الراحل محمود درويش. لقد شغل إدوارد، وكتابته ومرضه، أحاديثنا، محمود وأنا، منذ منتصف التسعينات وحتى رحيل إدوارد عن هذا العالم عام ٢٠٠٣. وهكذا أصبحت كتابات المفكر والناقد العالمى الكبير رفيقاً... تتبعت معظم ما ألف من كتب، وما نشر من دراسات ومقالات، ومعظم ما كتب عنه من كتب ومراجعات، وما شن عليه من حملات لأنه كان الناطق باسم الفلسطينيين، والقضايا العربية، فى أميركا بخاصة، والغرب بعامة (نشرت كتابى الأول عنه، دفاعاً عن إدوارد سعيد، عام ٢٠٠٠). أتاح لى الصديق الراحل محمود درويش ترجمة بعض مقالات إدوارد، والكتابة عنه، لتتنشر فى مجلة «الكرمل»... كانت الكرمل المطبوعة الرئيسة التى نشرت فيها كتاباتى وترجماتى لإدوارد سعيد؛ والفضل كله يعود الى محمود درويش الذى أفتقده صديقاً عزيزاً لا يعوض.

أدب وفقد أصبحت كتابات إدوارد، منذ أكثر من عشرين عاماً ويزيد، رفيقاً يومياً

لى؛ مضدراً معرفياً ونظرياً وتحليلياً يغور فى ثنايا كتابتى النقدية، ويعيننى فى الوقت نفسه على تشكيل مواقف من النصوص والتجارب والحياة بعامة. لقد أصبح بمثابة أبى الروحى؛ الشخص الذى أتذكره عندما أحس بالضعف فى الحياة الصعبة، وأستعين بمواقفه الصلبة وكتابته الواسعة المعرفة، الذكية اللماعة، وتحليلاته البارعة للنصوص والمواقف وتجارب البشر. إنه شخص لا ينسى، كما أن إنجازاته المعرفى اللافت يجعل المرء يشعر بالعجز وعدم القدرة على الإضافة إلى ما كتبه تحليلاً وتعليقاً، وسبراً لأعماق النصوص وسياقات المعرفة الشاملة.

إن إدوارد مفكر عالمى نجد اسمه ومنجزه حاضرين بقوة فى الموسوعات الغربية التى تؤرخ للنقد الأدبى والنظرية وعلوم الأنثروبولوجيا ودراسة الآخر ونقد الموسيقى، ويصعب اختزاله إلى بعد الجغرافيا ومسقط الرأس. لم يكن إدوارد سعيد مجرد أستاذ للأدبين الإنكليزي والمقارن فى جامعة كولومبيا الأميركية، ولم يكن فلسطينياً يثير لغطاً فى الأوساط الأكاديمية والإعلامية الأميركية والغربية فقط، بل ناقدًا وباحثًا ومنظرًا على مستوى الإنسانية. ولهذا تتوالى الكتب والدراسات التى تصدر عنه بعد وفاته.

لم يكن مشروع إدوارد النظرى والنقدى والفكرى دفاعاً عن ثقافة العرب وحضارتهم، بغض النظر عن الجوانب المظلمة فى هذه الثقافة، كما يحاول أن يقول بعض مؤولى عمله ضيقى الأفق. إن مشروعه الكبير يتلخص فى تفكيك الفكر الغربى، ونقد هذا الخطاب الذى اخترع الآخر، الشرقى والعربى والمسلم، ليميز ذاته عن آخره الذى يقع فى أدنى سلم الحضارة، مبرراً حملته الاستعمارية على الشرق. ومن هنا عمل إدوارد سعيد منذ كتابه، بدايات، على قراءة منظور الغرب عن ذاته، وتحولات هذا المنظور ورؤية الذات من خلال رؤية الشرق اللاعقلانى، الحسى غير المتحضر. ذلك كان مشروعه فى، الاستشراق، و، القضية الفلسطينية، و، تغطية الإسلام، و، الثقافة والإمبريالية. وقد وسع مشروعه ليشمل قراءة دور المثقفين فى العصر الحديث، غرباً وشرقاً، ليعيد إحياء الدور الرسمى للمثقف، الذى تلاشى فى الغرب بتأثيرات العولمة ونشوء الشركات المتعددة الجنسية التى بدأت توظف المثقفين والأكاديميين ليقدموا لها خبراتهم بغض النظر عن التأثيرات السلبية التى تنشأ عن المعلومات التى يقدمها هؤلاء الخبراء.

أدب ونقد من هنا يبدو تأثير إدوارد سعيد مزدوجاً فى الثقافة الغربية، وكذلك

فى الثقافات الأخرى عبر ترجماته إلى لغات عدة فى العالم ومن ضمنها التركية والصربية واليابانية والماليزية، ومن خلال تلامذته الكثرين الذين درسوا على يديه فى جامعة كولومبيا أو من خلال قراءتهم لكتبه؛ وأنا واحد من هؤلاء الذين تتلمذوا عليه عن بعد. ويتمثل هذا الدور المزدوج فى قراءته الأركيولوجية المعمقة للثقافة الغربية وتفكيكه خطاب هذه الثقافة؛ وفى نشاطه الخلاق عبر الكتابة والحوارات التى كان يدلى بها للصحف والمجلات والإذاعات ومحطات التلفزة الكثيرة التى كان يظهر على شاشاتها مدافعاً عن القضية الفلسطينية ومننداً بالإمبريالية الأميركية الصاعدة. إنه يربط إذاً بين عمله الأكاديمى ودوره كمثقف منتم إلى الحقيقة راغب فى التشديد عليها فى وجه السلطة أينما تموضعت هذا السلطة وأينما وجدت.

كان إدوارد مقيماً بين الثقافات، كما وصف نفسه أكثر من مرة؛ فهو ضد ما يسميه سياسات الهوية، ومع هجنة الهويات وتلاقح الثقافات، وضد صراع البشر القائم على الأصول والأعراق والانتماءات الجغرافية والمناطقية الصغيرة. وقد كان نضاله الأساسى فى كتابته هو أن ينبذ الغرب والشرق، الشمال والجنوب، إلى أن حروب البشر، التى تستند إلى ما يسميه صمويل هنتنغتون صراع الحضارات، هى حروب مدمرة للهويات نفسها، مضرّة بالبشر جميعاً غالبين ومغلوبين. ومن هنا تميزه المدهش بين ما يسميه النسب filiation والانتساب affiliation، فالنوع الأول من العلاقة التى تقوم بين الفرد وعائلته ومجتمعه ذو طبيعة قسرية لا اختيار فيها، فيما يكون الانتساب حراً قائماً على الابتكار والرغبة الإنسانية العميقة لخدمة فكرة أو قضية من دون التمترس خلف آراء مسبقة أو تحيزات معينة. ولهذا السبب، ولإيمانه بالاختيار الحر ويدور المثقف الرسالى، عاد إدوارد سعيد، فى أيامه الأخيرة، ليكتب عن علاقة المذهب الإنسانى بالنقد الديموقراطى فى كتاب صدر بعد وفاته.

كتابة إدوارد لا تنحصر فى بعدها السياسى الاجتماعى، بل تعيد النظر فى المفاهيم النظرية، وتسعى إلى تحليل المسائل الكونية الكبرى، ومن ضمنها الموت والغياب عن هذا العالم. فى كتابه، حول الأسلوب الأخير، الذى صدر بعد وفاته بثلاث سنوات، يتأمل إدوارد كتابة الروائيين والشعراء والموسيقيين والمخرجين والفلاسفة الكبار، من قامه يوريبيدس وتوماس مان وجان جينيه وبيتهوفن وريتشارد شتراوس وفيسكونتى وكفافى ولامبيدوزا وشيودور أدورنو. يتأمل إنجازهم على الحافة النهائية للعمر، قارئاً فى أعمالهم الأخيرة انحناءات الأسلوب ودورانه حول هوة مفتوحة تفضى إلى الموت.

أبـ و فـ

ومع أن إدوارد كان مشغولاً بموضوع، الأسلوب الأخير، قبل وفاته بسنوات عدة، وكان ألقى عدداً من المحاضرات حول هذا الموضوع، الذى يجدل الميتافيزيقا باللسانيات والنقد الأدبى، وربما الأنثروبولوجيا، فإن شعوره باقترب الموت منه فى السنوات الأخيرة، التى عاشها مريضاً منهك القوى، جعله يحاذر الاقتراب من مشروعه الأثير على نفسه، والذى ظل يفكر فيه طوال سنوات وسنوات. لكن الفكرة الجوهرية التى حاول إدوارد البحث عنها موجودة هناك فى ما كتبه، وفى ما لم يكتبه كذلك. فهو يبحث عن تحولات الكتابة فى مسيرة المبدعين، ويشرح كيف يؤثر اقتراب شبح الموت من المبدع صانعاً تعرجات وشروخاً عميقة، وتعارضات لا حلول لها فى نصه الإبداعي، كأنه كان يتأمل، وهو على حافة الموت ونهاية العالم، مشروعه الشخصى، ورغبته فى أن يقول كلمته الأخيرة قبل أن يلوح بيديه مودعاً مغتربه الأرضى الأزلى الذى اختاره بنفسه، كما فُرض عليه وعلى شعبه فى زمن الاستعمار الذى ظل يسكنه كشخص وباحث ومفكر أراد أن يفتح الكتابة على أمل لا شفاء منه.

أقام إدوارد، على مدار عمله كله، صلات نسب بين المثقف اللامنتمى والمثقف المنفى الذى يجد صعوبة بالغة فى التأقلم والإحساس بالألفة مع المحيط (وهى الأحاسيس التى تميز المواطنين وأبناء المجتمعات الأصلية، أولئك المستقرين الذين تربوا فى أحضان الوطن والثقافة). وظل يفضل هذا النوع من المثقفين الذين لا يحسون بالراحة أو الطمأنينة، بل إنهم يحسون بعدم الاستقرار ويشعرون بضرورة الحركة الدائمة مسببين عدم الراحة للآخرين كذلك.

أصر فى كتابته، كما فى سيرته الشخصية، على أن المثقف المثال بالنسبة إليه هو ذلك المرتحل، والضيف الموقت. إن المثقف المنفى، واقعاً ومجازاً، يرى الأشياء بصفاتها عارضة، لا بصفاتها أمراً لا مناص منه، وينظر إليها بصفاتها سلسلة من الاختيارات التاريخية للرجال والنساء، بصفاتها وقائع اجتماعية صنعها البشر لا بصفاتها أشياء طبيعية، كما يقول فى كتابه الثاقب النظر، تمثيلات المثقف.

كأنه بتشديده على صفات المثقف اللامنتمى، بالمعنى الإيجابى للكلمة، وعلى الكاتب المنشق الذى يقول الحقيقة للسلطة، بغض النظر عن قوة السلطة ومكان تموضعها، يشير إلى الطبيعة الانشاقية للأسلوب، فى لحظة نضج الكاتب وبلوغه قمة إبداعه، أو فى اللحظات الأخيرة من العمر.

أدب ونقد

دراسة

المربع الذهبي

إدوارد سعيد، جرامشي، فوكو، فانون

تامر القزاز

أنطونيو جرامشي

نشأ جرامشي في جزيرة سردينيا في الجنوب الايطالي لأسرة كبيرة العدد يبلغ عدد ابنائها سبعة أبناء، وكان الجنوب الايطالي وقتها فقيرا إذا ما قورن بشمال ايطاليا فقد كان أغلب سكان الجنوب من الفلاحين البسطاء في حين تركزت في الشمال أعمال الصناعة والتجارة لتشكل مجتمع أكثر ثراء من مجتمع الجنوب، كما كانت اللهجات الايطالية في تلك الفترة متعددة وكثيرة حتى أنها قد تستعصى في بعض الأحيان على الايطالي نفسه.

وقد أثرت تلك الأمور بطبيعة الحال في جرامشي تأثيراً كبيراً فشعر بأن الجنوب الفقير لا يستحق هذه الظروف المعيشية لأنه بنهاية الأمر جزء من ايطاليا، وكان أول ما لفت وأثار انتقاده وأفكاره هو: لماذا تسيطر لهجة فلورنسا الشمالية على المخاطبات الرسمية للدولة والأعمال الأدبية الرفيعة؟ وهل يوجد ما يميز تلك اللهجة؟ أم أن ذلك لمجرد أنها شمالية أي لهجة الطبقة الثرية؟

وقد استمر هذا الأمر في إثارته حتى التحق بقسم اللغويات بكلية الآداب وتأثر بعلم اللغة التاريخي وبدأ يقتنع أن ازدهار لهجة فلورنسا يرجع إلى الأوضاع الاجتماعية السائدة والعلاقات الحاصلة بين الأقاليم الإيطالية.

كان الشك بالاضطهاد والرغبة في التغيير والانتصار للطبقات المقهورة هي أسس ومنطلقات

الـ

التفكير عند جرامشى وهى التى ساهمت فى وضعه لعدد من المصطلحات الرائدة فى مجال الفكر الإنسانى.

فقد تأسست مقولات جرامشى الفكرية على ضرورة التخلص من هيمنة الطبقات البرجوازية التى لا تفكر إلا فى مصالحها الخاصة وتحرير الطبقة المتوسطة والطبقة العمالية من نير هيمنتهم واستبدادهم، ومن ثم كان لابد لهذه الطبقات المهمشة من مجتمع مدنى حرقوى يدافع عنها بصلاية وقوة.

ويتكون كل مجتمع - من وجهة نظر جرامشى - من وعيين وفكرين متصارعين، وعى وفكر يخص الطبقة الرأسمالية، وهو السائد، وعى وفكر يخص الطبقة العاملة، وهو المهمش، وبطبيعة الحال يدخل كلاهما فى صراع دائم بهدف تحقيق الهيمنة ويسعى كل طرف للانتصار.

وفى سبيل تحقيق هذا الانتصار يرى جرامشى ضرورة تحليل كل من ثقافة الطبقة المسيطرة وثقافة الطبقة المهمشة والبحث عن أسباب الكمون والخضوع فى ثقافة الشعب وعن عوامل الهيمنة فى ثقافة الطبقة المسيطرة وصولاً إلى تدمير أو استيعاب أو إعادة تشكيل ثقافة الطبقة المسيطرة.

وفى محاولة لتحقيق هذا الهدف سعى لفهم الثقافة البرجوازية السائدة وتحليلها ووجد أنها تقوم على تصنيف طبقى على النحو التالى:

- عمل يدوى: يهبط بأهمية الإنسان إلى مستوى الآلة

- عمل ذهنى: يرتفع بالمفكر إلى شخص متميز يختلف عن سواه

فإذا كان من المفترض أن تقوم الطبقة العاملة أو الطبقة المهمشة عموماً بتفكيك هذه البنية الثقافية البرجوازية وإعادة صياغتها بما يتفق مع مصالحها فإن ذلك يتم عبر وسيلتين:

الأولى: كسر نخبوية المعرفة

الثانية: دعم الثقافة الشعبية

وقد بدا هذا الأمر جلياً فى إعلانهِ أن (كل البشر فلاسفة) فهو من خلال تلك الدعوة يقوم بكسر نخبوية المعرفة أو احتكارية الفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى يدعم الثقافة الشعبية من خلال تزكية الروح الفلسفية لدى العامة بحثاً عن البنيات الخاصة بفلسفتهم الذاتية.

فجرامشى يرى أن الفرق بين الفلاسفة المتخصصين والفلاسفة الشعبيين هو فرق كمى وليس كيفى بمعنى أن كليهما لديه الملكة الفلسفية والتنظيرية وإن امتاز الأول بقدرته على التعبير والصياغة وامتلاك الأدوات المعرفية والقدرة المنهجية والتفكير الدقيق اللازم لبناء النظرية الفلسفية.

أدب وفن ومن ثم فالطبقات المهمشة غير مطالبة باعتماد فلسفات وأيديولوجيات

الطبقات المسيطرة بدعوى أنهم يعرفون ما لا يعرف المهمشون أو أنهم يتميزون عنهم على العكس من ذلك فالطبقات المهمشة يمكنها أن تنمي فلسفتها الخاصة، وليس الهدف من ذلك تحويلهم إلى فلاسفة متخصصين وإنما تشكيل ثقافة مغايرة للثقافة السائدة من أجل مناورتها أو تدميرها أو احتوائها.

ويرى جرامشى أن فلسفة الجماهير توجد فى ثلاثة مستويات مهمة، حددها كما يلى:

- الجملة بما تحويه من أفكار ومفاهيم

- الحس العام السليم أو الفطرة

- المعتقدات الشعبية أو الفلوكلور

وبالتالى فمن الضرورى تنمية الثقافة الشعبية وتطويرها حتى يمكنها مواجهة ثقافة الطبقة المسيطرة هذه المواجهة التى تتخذ شكل صراع ثقافى ولا يمكنها اتخاذ شكل الحوار أو المناقشة حسب رأى جرامشى.

وتتسع دائرة الخطاب الأيديولوجى المسيطر لدى جرامشى فتشمل وثائق الدولة وخطاباتها الرسمية ورسائلها وبياناتها، بل يصل لأكثر من ذلك حين يتساءل إن كانت أحكام القضاء تعبر عن وجهة نظر القاضى أم وجهة نظر الدولة، حتى لو كان القاضى يحكم بمقتضى مواد القانون، فإنه فى النهاية يعبر عن رؤية الدولة التى صاغت هذا القانون، وكذلك مدرسو التاريخ بالمدارس والمؤسسات التعليمية فهم يشرحون وجهات نظر الدولة ورؤيتها للأحداث والشخصيات التاريخية ولا يعبر عن رأيه الذاتى أو وجهة نظره هو.

يستمر جرامشى فى تحليله للثقافتين فىرى أن ثقافة الطبقة المسيطرة تكتسب هيمنتها من حجم إنتاجها الأيديولوجى ومن خلال قدرتها على اقناع جميع الطبقات بأنها تدعم مصالحهم وحقوقهم أو إنها تقدم ما يمكن فعله من أجلهم.

وعلى الجانب الآخر يعترف جرامشى باستحالة استبدال الثقافة المسيطرة كلية وإنما يكون المطلوب من الثقافات المهمشة أن تنمى قدرتها على المناورة والمراوغة بهدف إزاحة ثقافة الطبقة المهيمنة أو تعديلها أو احتوائها.

وبالتالى فالطريق الوحيد المتاح هو الانتقال من الثقافة المهيمنة إلى الثقافة البديلة عبر خط مرن وملتبس يمثل برأى جرامشى الفعل الثورى.

وينقلنا ما سبق إلى التساؤل الذى حير جرامشى كثيراً وهو: لماذا ينجح هذا الفعل الثورى فى إيطاليا على الرغم من أنه ينادى بما فيه مصلحة الشعب الايطالى وكسر لبوتقة القهر والذل المحيطة بحياتهم؟

إن جرامشى يجيب عن هذا التساؤل بتحليله للمجتمع الايطالى، فقد وجد

أن المجتمع الايطالى يتركب من تحالف قوى بين الصناعيين فى الشمال

أدب ونقد

والاقطاعيين في الجنوب وتمكن هذا الحلف من اكتساب قبول الطبقة البرجوازية الصغيرة بما شكل له تواجداً مناسباً ومقبولاً ومحاطاً بالشرعية الزائفة التي وفرتها له الطبقة البرجوازية.

ومن ثم استطاعت تلك الطبقة أن تهيمن على المجتمع الايطالي وأن تسوق لمفاهيم أنها الأصلح والأفضل للمجتمع وأن انتهاز سياساتها من شأنه دعم مصالح الدولة ككل وليس أفرادها فحسب.

وعلى الجانب الآخر وجد طبقتين مهمشتين من العمال والفلاحين كل منهما يعاني من مشكلات تبدو مختلفة في ظاهرها وإن كان جوهرها واحد.

ومن تلك النقطة تحديداً يوضح جرامشي بداية الخلل برأيه، فالوضع النموذجي من وجهة نظره كان يقول بتكوين تحالف مضاد بين العمال والفلاحين لمواجهة تحالف الاقطاعيين وكبار الصناع ومن ثم تصبح ساحة المعركة هي الطبقة المتوسطة «البرجوازية الصغيرة» والتي بمقدورها أن ترجح إحدى الكفتين، لكن ذلك لم يحدث، فلا الطبقتين إتحداً ولا حاولتا اجتذاب الطبقة المتوسطة، ليتساءل جرامشي عن السبب وراء ذلك فيرجعه إلى أمرين:

- التعدد اللغوي في المجتمع الإيطالي والذي لم يسمح بوجود حوار مشترك فعال.

- التشظى الثقافي الذي قسم البلاد إلى أطياف عدة.

ومن ثم ارتفعت أهمية عناصر اللغة والأدب والثقافة لدى جرامشي، بل يمكن القول أنها تحولت إلى ساحات قتال، فمن مصلحة الطبقة المسيطرة الأبقاء على حالة التشظى اللغوي والثقافي في المجتمع لضمان عدم حدوث هذا التحالف مطلقاً.

وفي المقابل يبدو طريق الخلاص لتلك الطبقات في تمهيد الطريق نحو مزيد من الوحدة اللغوية والثقافية.

وسأسمى الآن إلى محاولة فهم وجهة نظره حول الهيمنة والأيديولوجيا ودور المثقف وعلاقة ذلك برؤيته للأدب.

٢٠ دور المثقف

يؤمن جرامشي بأن الأيديولوجيا هي صناعة المثقفين وبالتالي على الطبقة العاملة أن تنمي طبقة من مثقفيها وتدعمهم من أجل إنتاج الأيديولوجيا الخاصة بها، فيجب أن تكون الثقافة الثورية نابعة من داخل الطبقة المهمشة نفسها.

ويعتقد جرامشي أن كل البشر هم مثقفون بالفطرة ويمتلكون مقومات الثقافة بطبيعتهم لكن وفي الوقت ذاته ليس كل هؤلاء البشر يلعبون الدور الاجتماعي الذي يقوم به المثقف، كما رفع من قيمة الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام وصناعة الثقافة في عصرنا

الحديث كالتعليم والجرائد، حيث أوضح أنها تنتج وتصنع هيمنة ثقافية

أدب وثقافة

بشكل ما.

ومن ناحية أخرى يرى أن وسائل الإعلام والتعليم الحالية لا تدعم تنمية وتطوير الثقافات الخاصة بالفضاءات المهمشة والطبقات العاملة ومن ثم فإن الدور الحقيقي للمثقف يكمن في العمل على تنمية وصناعة ثقافات تلك الطبقات.

وبطريقة أخرى يمكن القول إن هناك رافدين يشكلان فلسفة الإنسان تجاه العالم ورؤيته الخاصة له وهما:

- البيئة المحيطة أو السياق الاجتماعي والتاريخي ويشمل: الديانة والمعتقدات والخرافات ووجهات النظر السائدة والتاريخ والحس العام والفطرة واللغة.
- الوعي النقدي: تحليل الظواهر السابقة عبر العقل البشري وتكوين موقف ازاء العالم بهدف المشاركة في صياغة وصناعة الواقع والتاريخ.

أهمية الأدب عند جرامشي:

تحتل كل الأدوات الثقافية التي من شأنها دعم فضال الطبقات المهمشة وحفزها للتحررك والثورة مرتبة متقدمة في فكر جرامشي، فالأدب بوصفه المادة الذائعة والمنتشرة والسهلة أيضاً يمكنه أن يقنع الناس ويناقشهم ويدفعهم لاتخاذ مواقف جديدة.

وينطلق جرامشي في تحليله هذا ليتساءل هل شعور المواطن الياباني حينما يقرأ دانتي هو ذاته شعور المواطن الإيطالي؟ من المؤكد أن لكليهما شعوراً مختلفاً، يرجعه جرامشي إلى ارتباط ايقاع الحركة الأدبية بإيقاع حركة المجتمعات وبشكل أكثر دقة ايقاع الحركات التقدمية بالمجتمعات.

وقد صب جرامشي اهتمامه على الجانب الاجتماعي في الأدب وسعى لاستنطاق الأيديولوجيات الكامنة في النصوص كما اهتم بدور الأدب ووظيفته وكيفية تلقيه وشيوعه.

ولم يقتصر اهتمام جرامشي على الآداب الرسمية أو التي تحظى بدعم المؤسسة بل امتد اهتمامه ليدرس الأدب الجماهيري وكذلك الشعبي أو الفولكلور.

وكان هدفه في دراسة تلك الأنواع قراءة الأيديولوجيات المهيمنة على النصوص وقراءة كيفية تلقي القراء لتلك الأيديولوجيات، وبالتالي يلعب النص لديه دوراً مباشراً في الهيمنة من خلال وظيفته الثقافية.

ولا يدعو جرامشي خلال ذلك إلى إبداع فن جديد فهو يرى ذلك مستحيلاً، فالفن يجب أن يكون مرتبطاً بالواقع والتطور الاجتماعي وليس بالرغبات أو المطالبات وإنما يدعو إلى الصراع والنضال من أجل ثقافة جديدة مرتبطة بالواقع ليكون الفن بذلك منتجاً

أدب و نقد تلقائياً وطبيعياً لتلك الثقافة.

ولن تتحقق تلك الدعوة إلا من خلال اقتراب الأدباء أكثر فأكثر من جذورهم وثقافتهم الشعبية حتى لو عدها البعض رجعية أو متخلقة.

وسعى جرامشى كذلك إلى دراسة الأنواع الأدبية ذائعة الصيت كالروايات البوليسية وقصص المغامرات، فكونها رائجة يؤشر إلى قدرتها وتأثيرها في المجتمع كما تؤشر على طبيعة الطبقات المهيمنة وبالتالي يكون البحث فيها من تلك الوجهة مفيداً وثرياً.

وعزا جرامشى أقبال الطبقات المقهورة على قراءة الأعمال البوليسية وقصص التشويق إلى محاولة بحثهم عن نوع من الإثارة يعوضهم عن رتابة حياتهم وعن أبطال مغامرين يعوضونهم عن فشلهم واستسلامهم.

وإذا كان كل عمل أدبي له بعد طبقي فإن كل نقد أدبي له بعد طبقي كذلك، وعليه فإن الطبقات المهيمنة يجب أن تمارس نقداً أدبياً منطلقاً من ثقافتهم وقيمهم.

واللافت هنا جرامشى لم يكن يعبا بالنقد الأدبي إلا في وظيفته الاجتماعية والثقافية وقد ظهر ذلك جلياً حينما أعد بحثاً في سجنه عن أعمال دانتي عمده فيه إلى تفكيك مقولات دانتي الأدبية ثم قام بإرساله لأستاذه خارج السجن، فلما وافقه أستاذه وأثنى على بحثه وطلب منه استكمالاً لم يعبا جرامشى بذلك، فقد كان حقق هدفه الفعلي وهو تفكيك الثقافة السائدة ومناورتها.

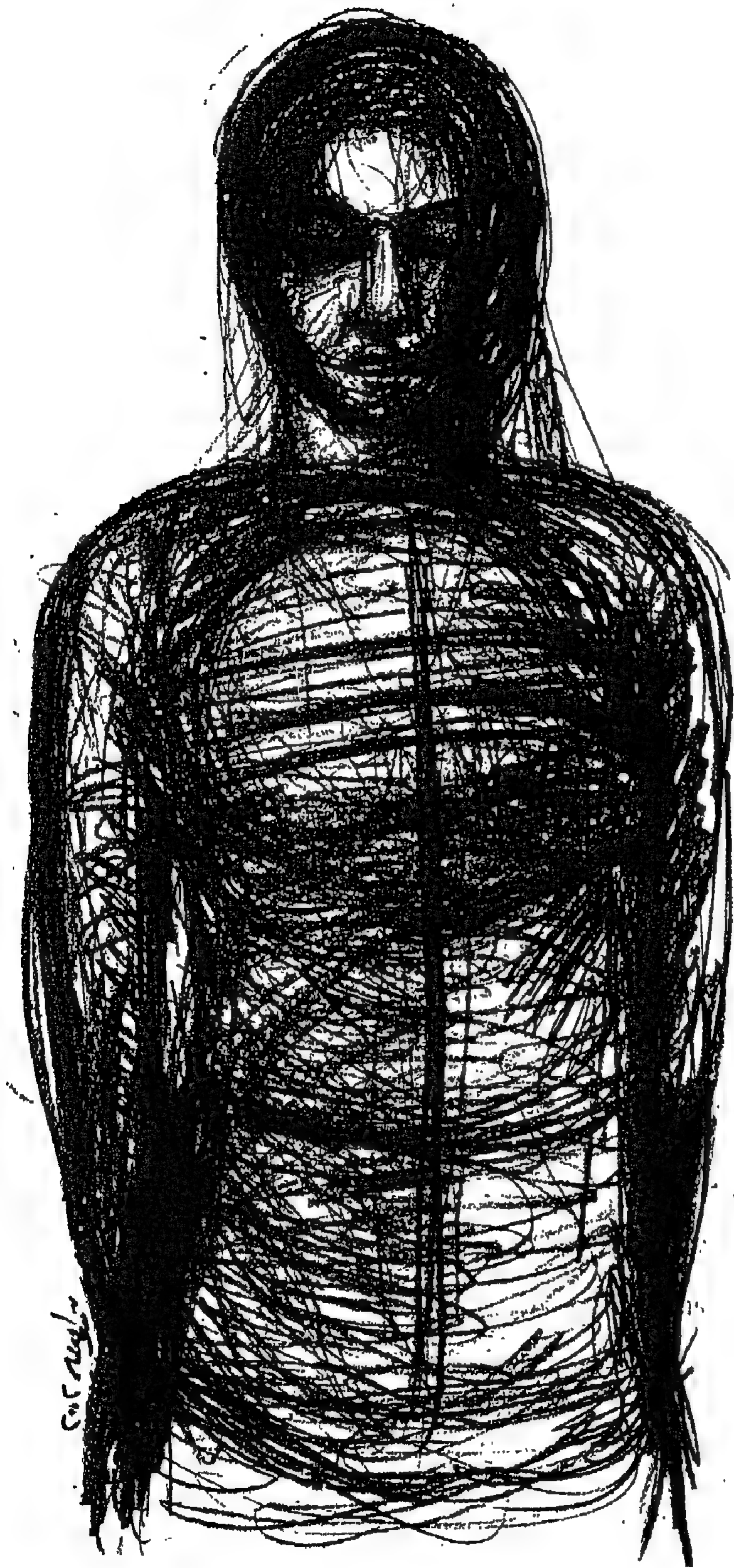
كما حاول جرامشى أن يربط دائماً بين الفن الرفيع أو الفن الذي يحصل على اعتراف ودعم المؤسسة الرسمية والفن الشعبي الذي تتناوله السنة العامة على الرغم من كون الأدب الرفيع دائماً يناهى بنفسه عن الآداب الشعبية، ومثل لذلك بتيمة إيطالية شهيرة هي تيمة العراف الأعشى وربط بينها وبين رؤية الموتى للمستقبل دون الحاضر عند دانتي في الأندشودة العاشرة. وإذا ما تحققت دعوة جرامشى للأدباء بغوصهم في ثقافتهم وجذورهم فإن ذلك يثمر حتماً عما يطلق عليه «الفن المعلم»، وهو الفن المنطلق من الشعب والذي يدعم أحلامهم وحقوقهم المشروعة في التعبير.

إن أبرز ما وصل إليه جرامشى هو مفهومه عن الهيمنة الثقافية وآلياتها وكيفية تحليلها وتفكيكها في سبيل مقاومتها والتصدى لها.

ميشيل فوكو: (٥)

تمثل حياة فوكو قصة مثيرة وغريبة في أطوارها المختلفة، فقد نشأ أثناء الاحتلال الألماني لمدينته الفرنسية، وواصل تعليمه متنقلاً بين عدة مؤسسات أكاديمية عريقة، حاول الانتحار في فترة الدراسة الجامعية، واهتم إلى جانب نشاطه العلمي بالنشاط السياسي والإنساني ودعم الحريات، وكانت آراؤه حول الثورة الإيرانية مثيرة

أدب ونقد



cutting

للجدل فقد كتب عدداً من المقالات الداعمة والمتحمسة لهذه الثورة، ويعتقد أنه توفي نتيجة لقيامه بممارسات جنسية شاذة نتج عنها إصابته بمرض الإيدز، والذي لم يكن معروفاً وقت وفاته.

ويلاحظ القارئ لسيرته الذاتية مدى جموحه وتمرده على جميع الأشكال والقوالب الجامدة حتى الاجتماعية والعرفية منها.

الماضي والحاضر

حينما طرح إدوارد سعيد كتابه (العالم والنص والناقد) لفت الانتباه بتقديمه العالم على كل من النص والناقد، وهو في هذا التقديم يشير إلى أهمية العالم الذي ينطلق منه النص ليخاطبه بطبيعة الحال في علاقة معقدة تربط الماضي بالحاضر والسياسة بالأدب والترعات العرقية بالجماليات الأدبية.

لقد طرح إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والامبريالية» (٥)، تساؤلاً حول ما إذا كان الماضي ماضياً فعلاً وأنه انتهى إلى غير رجعة أم أنه لا يزال حياً بيننا حتى ولو في شكل مختلف، ليصل إلى نتيجة مفادها أن الماضي والحاضر متعايشان ويصعب كثيراً الفصل بينهما وإن كان من اليسير تلمس الصراع الدائر بينهما.

فهناك قطاع عريض من البشر في عالمنا اليوم يؤمنون بأن حقبة الامبراطوريات المنتهية لا تزال مؤثرة بشكل كبير فيما يمكن أن نطلق عليه عصر الامبريالية، يقول سعيد:

(ثمة قطاع عريض من البشر في ما يسمى الغرب أو العالم الحواضري، ونظراً لهم في العالم الثالث أو (العالم) الذي كان مستعمراً، يشتركون في الشعور بأن عهد الامبريالية العالمية أو التقليدية - الذي بلغ ذروته فيما أطلق عليه المؤرخ إريك هو بسباوم تسمية شيقة جداً هي «عصر الامبراطورية»، وانتهى تقريباً رسمياً مع تفكيك البنيات الامبريالية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية - ما يزال بطريقة أو بأخرى يمارس تأثيراً ثقافياً بالغاً في الوقت الحاضر).

وينتمي سعيد بطبيعة الحال لهذا التيار العريض، غير أن المفهوم السابق يطرح تساؤلاً جدياً حول الاختلافات التي طرأت على الدور الذي تلعبه الثقافة بين العصرين والإمبراطورية والإمبريالية، فمن البديهي أن الإمبراطورية تعنى بالأساس حركة جغرافية توسعية، يضيف سعيد لهذا الوصف أنها أيضاً احتوائية، بمعنى أنها تسعى لصهر بنيات الأمم الأخرى وإعادة تركيبها بما يتوافق والمصالح الامبراطورية، ومن ثم فإن الحركة الجغرافية توازيها حركة ثقافية في المرحلة الامبراطورية، فإذا ما استبدلنا بالمد

أدب ونقد

الجغرافى المد الامبريالى يبقى السؤال عما طرأ على الثقافة الاحتوائية لتناسب الدور الجديد.

والظاهر ان سعيد يثبت وجود المد الامبريالى فى كل من المرحلتين بل ويجعله مؤسسا لهما بما يعنى ان إهمال الامبريالية الثقافية او تحجيمها ربما يعنى إنهاء المرحلة ككل، يظهر ذلك فى تعريفاته التالية:

(تعنى الامبريالية - - كما ساستخدم الكلمة هنا - الممارسة والنظرية ووجهات النظر التى يملكها مركز حواضرى مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصية اما الاستعمار الذى هو دائماً تقريباً من عقابيل الامبريالية فهو زرع علاقة رسمية او غير رسمية تتحكم فيها دولة ما بالسيادة السياسية الفعالة لمجتمع سياسى آخر).٦

ومن ثم تبدو العلاقة شديدة التعقيد بين الطرفين، ففى حين ان الإمبريالية هى نتاج لواقع امبراطورى نكتشف فى ذات الوقت أن هذا الواقع الامبراطورى يستمد وجوده واستمراره منها. وتوجه الامبريالية خطابها على نحو مزدوج، ففى من ناحية تخاطب المستعمر بهدف اقناعه بفوائد ومميزات الخضوع لقوى الامبراطورية أو بهدف اقناعه أن لا جدوى من المقاومة لأنه لا بديل للأوضاع السائدة، ومن ناحية أخرى تخاطب المستعمر لتؤكد فيه على تميزه وقدراته وأحقية فى استغلال موارد الشعوب المستعمرة بوصفها شعباً أدنى أو أقل منه تحضراً ومن ثم فهى بحاجة دائمة إليه.

دومى وولده:

يظهر ذلك جلياً فى تحليله لمقطع من رواية دومى وولده ليدكتر: «لقد صنعت الأرض لدومى وولده كى يتاجرا فيها، وصنعت الشمس والقمر من أجل أن يمنحاهما النور، وشكلت الأنهار والبحار كى تطفو عليها سفنهما، ولقد وعدتهما أقواس قزح بطقس لطيف، وهبت الرياح مع مشاريعهما أو ضدها، ودارت النجوم والكواكب فى مدارتهما، كى تضمن سلامة نظام كانا هما المركز منه..» (٧). ليس كل ما يرد فى النص يمكن اعتباره رسالة أو خطاباً من المؤلف ربما أراد بها العكس، كما أنه يجب إهمال المؤلف.

ويوضح سعيد معلقاً على هذا المقطع أنه من الواضح تماماً نرجسية دومى وأنانيته وإن الأهم فى تعليق سعيد ما ذكره عن صناعة «بنى من المشاعر تدعم وتعزز وتحكم وترهف ممارسة الإمبراطورية» (٨) مشيراً إلى أنه من الواضح أن النص سعى إلى تشكيل وعى ما والحق عليه، هذا الوعى الذى يتنامى مع نهاية القرن العشرين ليعبر عن إدراك تام

بالفوارق والفواصل بين الثقافات المختلفة، إلا أن هذا الإدراك لا يسمح أبداً

أدب نقد

بإمكانية الفصل بين عناصره، فهل يمكن لنا أن نفصل بين عناصر الثقافة الجزائرية الأصيلية وما دخل عليها من أثر الاستعمار الفرنسي أو حتى العكس؟ (٩).

ندرك الفواصل رغم أننا لا يمكننا عزل مكوناتها ص ٨٥ الثقافة الامبريالية بلاغيات الملامة أم خطاب اللوم

هوامش

١- أنطونيو جرامشي فيلسوف ومناضل ماركسي إيطالي، ولد في بلدة آليس بجزيرة ساردينيا الإيطالية عام ١٨٩١، وهو الأخ الرابع لسبعة أخوات، ويركز جرامشي في معظم كتاباته على تحليل القضايا السياسية والثقافية كذلك نقض الزعماء السياسيين ورجال السياسة والثقافة، اعتقله النظام الفاشيستي الإيطالي بزعامة موسوليني في نوفمبر عام ١٩٢٦ وأيضاً في يونيو ١٩٢٨، وحكموا عليه بالسجن عشرين عاماً، وفي أغسطس ١٩٣٥ نقلوه إلى عيادة خاصة بروما بسبب تدهور حالته الصحية، وتوفي في أبريل عام ١٩٣٧ متأثراً بنزيف في المخ، ويعد جرامشي مؤسس مفهوم «الهيمنة على الثقافة كوسيلة للبقاء على الحكم في مجتمع رأسمالي و(كبيديا).

٢- جرامشي وقضايا المجتمع المدني - ندوة القاهرة - ١٩٩٠ - مركز البحوث العربية، ص ١٩٨

٤ - راجع الفصل الثالث من الرسالة

٥- (١٩٢٦ - ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنسويين، ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجن، ابتكر مصطلح اركيولوجية المعرفة. أرخ للجنس أيضاً من حب الغلمان عند اليونان، إلى عصر الحاضر في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي، - وكبيديا .

٦- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، نت: جمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية

١٩٩٨م، ص ٧٨

٧- السابق، ص ٨٠

٨- السابق، ص ٨٤

٩- السابق، ص ٨٤

١٠- السابق، ص ٨٨

أدب ونقد

الأصوات الشعرية الجديدة

محمد غلى شمس الدين

١ - المقدمة : نذر العاصفة

لعل نازك الملائكة أطلقت أول نظرية مبكرة فى معنى الريادة الشعرية الجديدة، من خلال مقدمتها المهمة لديوان «شظايا ورماد» الصادر بطبعته الأولى فى العام ١٩٤٩، حيث عرضت فيها أسس الشعر الحر وأوزانه ولغته ومفرداته وبنيتة. وقد عززت نازك موقفها النظرى فيما بعد، فى كتابها النقدى الرائد «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢).

هكذا بدأت نذر العاصفة ، أنها كعرافة لشعر الغد تقول: «لن يبقى من الأساليب القديمة شىء، فالأوزان والقوافى والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً».

هذه الفكرة التغيرية الجامحة للشعر العربى القديم، بثتها مجلة شعر اللبنانية فيما بعد فى العام ١٩٥٧، من دون أية إشارة تذكر إلى نازك وأسبقيتها فى نظرية الشعر الحر. ربما لأن الشاعرة تراجعت فيما بعد عن هذه النظرية، ولعلها كانت أشبه ما تكون، بفارس هيا

«الأصوات
الشعرية
الجديدة»، لماذا
اقتصرت تعبيرها
على القصيدة،
ولم تدخل فى
تجارب جديدة
كالمسرح الشعرى
أو الملحمة
القصصية؟
هل استطاعت
القصيدة
الحديثة
(قصيدة النثر)
على سبيل
المثال) أن تؤسس
جمهوراً خاصاً
بها؟

أدب ونقد • من أوزاق ندوة مجلة العربى (الإبداع العربى رؤى متجددة)

حصاناً قوياً وجامحاً لينطلق عليه فى السهل، ولكنه اثر الا يمتطيه لآخر الشوط، فتركه وحيداً ليمتطيه سواء، اما هو فجلس قانعاً خائفاً متوجساً فى ركنه الآمن، وآثر السلامة.

تحركت القصيدة العربية الحرة بعد نازك والسياب والبياتى، مع جماعة مجلة «شعر» وشعراء مجلة «الآداب» بكل أساليبها ولغاتها، على أرض واسعة مفتوحة كثيرة الفسوخ والمطبات، وما تشيده من علامات ونصب إبداعية متباينة، يظهر كأنه قابل للإضافة أو للتغيير الواضل لحدود النفس.

وقد ظهر الصراع الأسلوبى فى القصيدة العربية الحرة والحديثة قريباً مما قاله عبد القاهر الجرجانى حول «الجمع بين رقاب المتنافرات».

إن القصيدة تحاور ذاتها وتحاور غيرها على امتداد الزمان، ومن الطبيعى الحرية وحق التجربة والرفض وحق التجريب، إن من أسباب انفجار أية بنية إيقاعية الملل والرتابة وما يحصل من تغييرات على العالم. فإذا كان الشعر الحروب جهيه. قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر قد خرجا على البنية الإيقاعية السابقة وعلى الانتظام العام السابق للشعر، فإننا نقول: لم ؟ . وصمت القصيدة الجديدة، وقصيدة النثر منها بشكل خاص، بالمارقة والملعونة والفضيحة. وإنها سعى إلى الفتنة ومحض تخريب .. ومع ذلك كتبت ولا تزال تكتب وتنتشر أو تستشرى ولم لا ؟

وإذا كانت القصيدة الجديدة شذوذاً عما قبلها (باعتبار القديم والسلف هو القاعدة) فالقصيدة الأجد (بتمبير الدكتور عبد العزيز المقالح) هى خروج عن جديد سبقها وهكذا إلى ما لا نهاية.. هكذا ستنشأ حساسيات جديدة وأساليب شعرية مبتكرة، تتركذ قصائد وأجيال وتبقى نار الشعر خالدة.

إن تاريخ العالم على العموم، هو تاريخ الانتظام، وعمل الأجيال المتعاقبة من علماء ومفكرين ومبدعين، هو لكشف الغطاء عن أنساق الانتظام المستورة فى الوجود.. ولكن شمة وجه آخر لهذه المعادلة لا يقل خطورة عنها، وهو وجه الخلل فى الانتظام وجوده وضرورته وفاعليته.

يقول: صلاح عبد الصبور: «كيف أجن/ كى المس نبض الكون المختل؟».

فإذا كان التاريخ الرسمى للعالم هو تاريخ الانتظام فثمة من حلل وكتب التاريخ المضاد ويعبر عنه بالفرنسية بلفظة الكاوس والمفردتان ليستا أدبيتين على كل حال، فمصدرهما علمى فكرى حديث فعالم الفيزياء الحديثة البلجيكى «بريفوجين، يستفيض فى مؤلفه عن عنصر الفوضى والكاوس فى

أدب - نقد

كتابه ،الزمان والالنهاية، بحيث تغدو المفاجأة عنصراً ملحوظاً فى أى انتظام. وهو عنصر منتظر وغير منتظر فى وقت واحد بشكل يدعو أحياناً للتأمل الساخر من أنه ، على سبيل المثال ، ربما كان لطيران فراشة فى الشرق الأوسط تأثير على زلازل تقع فى أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية.

وانتقلت الفرضية للعلوم الإنسانية فصار للفوضى وإلهاء الزمن العرضى دور وحساب. اهتم جان جينيه فى الغرب بالمرضى والمهمشين والشواذ، واهتم آخرون بالجانب المرضى من الحياة والإبداع. إن ثمة ما يحاول اليوم علم الطب وعلم الفلك الانتباه له. إن قلباً تنتظم دقاته انتظاماً سليماً مطلقاً (مائة بالمائة) ليس هو القلب المعافى. لابد فى وسط انتظام النبض من نبضة مختلة أو ناقصة . كذلك فى الانتظام الفلكى. يوجد بالضرورة هذا الخلل الضرورى فى الانتظام المطلق ولو حملنا الفكرة إلى حيز الشعر، لرأينا باستقراء الشعر العربى من الجاهلية إلى اليوم. إن الخروج على الأصول قديم، والقصائد الشاذة والمضطربة الوزن فى الجاهلية والإسلام وجد منها الباحثون ١٣ نصاً خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدى، من بينها ما ورد فى لامية لامرئ القيس وبائية لعبيد بن الأبرص مطلعها:

أقفر من أهله ملحوب

فالقطبيات فالدنوب،

زأى ابن رشيق أن القصيدة غير موزونة، وأقرب للخطبة منها للقصيدة - كذلك ميمية للمرقش الأكبر، ولامية لعدي بن زيد العبادى ، وأبيات لأمية بن أبى الصلت، كلها صنف فى باب الشاذ والمختل والمضرب. وهى لشعراء فحول ثم ينل شواذها من فحولتهم. وقد اعتبر المعرى فى حديثه عن صنيع حبيب (أبى تمام) فى ديوان الحماسة، ثلاثة أوزان شاذة: المضارع والمقتضب والمجتث. كما أن أوزان المولدين وعددها ستة، سميت بعكس البحور، أو مقلوب البحور أو «أوزان المولدين» .. وانطوت على شعر جميل. كان أبو العتاهية يقول: «أنا أكبر من العروض، ويعلل ذلك بمحاكاة شعره لأصوات يسمعها.. (يراجع فى هذا الباب، كتاب الإبداع الأدبى العربى للدكتور عبد المجيد زراقط، وكتاب الاعتلالات العروضية فى السكون المتحرك لعلوى الهاشمى. اتحاد الكتاب فى الإمارات ، العام ١٩٩٢).

أدب ونقد فإذا كان الشعر العربى الحديث، بكل أساليبه وأشكاله ولغاته، من

قصيدة التفعيلة حتى قصيدة النثر حتى القصيدة المركبة من أنظمة إيقاعية مختلفة، هو مسرح الشذوذ والخروج على القاعدة، ومجتلى الكسر لها، فلم لا ؟

القصيدة الجديدة

أجيال وتجارب جديدة

(وقال يا بنى، لا تدخلوا من باب واحد، وادخلوا من أبواب متفرقة) سورة يوسف . الآية ٦٦

لعل ما يسد الأفق على التجربة الشعرية الجديدة، ويعيق تفتحها، اقتصار الحوار حولها، على النواحي النظرية، وإهمال النصوص الإبداعية المتنوعة لصالح الحجاج الذى يغدو عقيماً بسبب فقدانه مرجعياته فى النصوص . كانت جماعة مجلة «شعر» كأنسى الحاج وأدونيس ويوسف الخال، ما خلا محمد الماغوط، يغلبون الناحية النظرية فى حركتهم التجديدية للقصيدة العربية، على الناحية النصية، فلا يتركون القصيدة تقدم حجتها الإبداعية المقنعة بمقدار ما يسوغون لها بالنظرية المأخوذة بمعظمها، بخاضة لجهة «قصيدة النثر» من مقلع غريب.. لذلك غالباً ما كان النص يصفع النظرية أو النظرية تصفع النص ويحصل ما يشبه حديث الطرشان بينهما . يستثنى من ذلك محمد الماغوط دون سواء، وعلى امتداد ثلاث مجموعات شعرية له هى «حزن فى ضوء القمر» و«غرفة بملايين الجدران»، و«الفرح ليس مهنتى»، وهى ما نسميه «الماغوط الأول»، حيث المفاجأة والوحشية التعبيرية والإيقاعية. والشعر الطالع من مناطق أولية فطرية تظهر كأنها ما قبل لغوية. من هنا حجية هذه القصائد فى الإقناع على الرغم من أنها لا هى على الوزن ولا على القافية، ومن دون نظرية دافع عنها الماغوط أو تكلم فيها. كانت نصوص الماغوط الأكثر جسدية وأصالة من بين شعراء مجلة «شعر»، وكان ضجراً من مثاقفاتهم ولا يصغى إليها، فهو المؤسس الشعرى الفطرى الأول لقصيدة النثر العربية، قدم الشرطى وليس أشعار بودلير ورمبو وآرتو ولوتريامون وبريتون هى التى دفعت الماغوط لكتابة نصوص كصراخ وحشى فى أروقة طويلة:

أيتها الجسور المحطمة فى قلبى / أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال / كنا ثلاثة
نخترق المدينة كالسرطان / نجلس بين الحقول / ونسعل أمام البواخر / لا وطن لنا
ولا أجراس. نفتح مجارير الدم / نحن الشبيبة الساقطة / والرماح

المكسرة، (من قصيدة الرجل الميت، فى عدد «شعر» ربيع ١٩٥٩)

أدب ونقد

والماغوط أيضاً كسر مقولة لا سياسية الشاعر وضرورة أن يكون فرداً فردانياً، تبعاً لرأى مكليش الذى وضعته شعر، فى الصفحة الأولى من العدد الأول من إصدارها. ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، فى زمن كزماننا، كتابة الشعر السياسى أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم.. فشعر الماغوط الصادر عن بؤرة سياسية واجتماعية بلا ريب، كان باختصار ولب، طفولة بريئة وإرهاب مسن، (كما قالت فيه سنية صالح فى مقدمتها لمجموعة «حزن فى ضوء القمر»).

هكذا كان الماغوط الأول، يترك لنصوصه الجديدة الشعرية، حجية الدفاع عن نفسها، واعتبارها «قصائد نشر» حقيقية جديدة فى الشعرية العربية، وإجابة نصية عن السؤال الإشكالى: هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟

لكن جماعة مجلة «شعر» كانوا يريدونها حرباً شعواء بل فتنة. ما كانوا يريدون استلام سلطة الشعر الجديدة بهدوء بسلام ماغوطى - بل بضوضاء وقرقعة سلاح. وما يشبه المؤامرة والضربات الممنوعة أو الدنكيشوتية. وسرعان ما انجلى الغبار عن حصيلة المعركة - فإذا الماغوط المشدود يترهل، وإذا هو فى مجموعات الأخيرة ومن بينها «شرق عدن غرب الله» و«البدوى الأحمر» يفقد جوهرة الشعر اللامعة والمصقولة كالرمح، كما كان يمتلكها فى دواوينه الثلاثة الأولى، وجزئياً فى «سياف الزهون» ليتكب كتابه صحفية ثرثرة منزوعة العصب، غارقة فى التفاصيل السياسية اليومية وتفاصيل التفاصيل ولا من ضربة لامعة أو عصب محموم.

لم تمت الأوزان الخليلية، سواء كانت كاملة، أو مجتزأة إلى أساس التفعيلة، بالضربة القاضية، كما كان يقدر بعض غلاة «قصيدة النثر» ومن بينهم «أدونيس» فى إحدى مراحل الأولى. إذ ما لبث هو نفسه، وعلى امتداد أعمال شعرية كثيرة من بينها «الكتاب» بأجزائه الثلاثة، أن كتب قصائد على الوزن الخليلى كاملاً، وعلى أساس التفعيلة، وكتب أيضاً النثر الشعرى المرسل.. وتراجع عما كان يدلى به حول واحدية وحتمية قصيدة النثر، لا من خلال نصوصه الشعرية وحدها، بل من خلال مقالاته وكتاباته النظرية.

وقد قرب الزمن، والتجارب الشعرية المتنوعة بأساليبها وإيقاعاتها، وعلى امتداد ما يزيد على نصف قرن من مغامرة الحداثة الشعرية العربية، ما بين الأساليب وخفت بل خمدت خنزوانة التعصب لهذا النمط أو ذلك من القول الشعرى، فإذا بمحمود درويش، على سبيل المثال، الذى لم يكتب فى جميع أعماله الشعرية،

أدب وفن أى نص سماه «قصيدة نشر» يلقي ثناء إبداعياً بلا تحفظ من اثنين

من شعراء الجيلين الثانى والثالث لقصيدة «النثر» هما عباس بيضون وعبد وازن، لقد أجرى عبده وازن حوارات طويلة مع درويش جمعها فى كتاب ، وكتب لها مقدمة لم تشرف فى أى من مفاصلها تصريحاً أو تلميحاً، إلى وهن أو عيب فى قصيدة الشاعر ، لكونه وبكامله ، موزوناً.

كذلك ، ومن جهة مقابلة، فإن «قصيدة النثر العربية» وعلى الرغم من أصلها الغربى المنبت ، لم تعد (ما خلا عند حجازى) اليوم ، موضع سؤال حول حقيقتها، وحققها فى الوجود كنمط من أنماط الشعرية العربية المتعددة، لا سيما أنه أصبح لديها تراكم كفى ونوعى من النصوص الشعرية، منحها مشروعية هذا الوجود.

لكن السؤال الذى كان مطروحاً فى تاريخ الشعر، ومازال حتى اليوم، ولا نحسب أنه سينتهى هو السؤال حول النص الشعرى بذاته.. هذا النص أو ذاك، هذه القصيدة أو تلك.. وأحسب أن النقد إذا كان نصياً تطبيقياً، يعنى بتشريح القصيدة، ويضع الأصبع على مفاصل حيوياتها أو خمولها، جمالتها أو ضعفها، لغتها ، موسيقاها، صورها، بنائها، معانيها، غموضها، نطقها وصمتها.. إلخ فإنه سيقدم حصيلة نقدية يمكن أن تكون مقدمة لأية نظرية يقترحها فى الشعر.

وكما امتدت ظلال لغوية وصورية وبلاغية للموروث الشعرى من امرئ القيس لأحمد شوقى وسعيد عقل ويدوى الجبل، مروراً بالمتنبى، على جيل الريادة الأولى للشعر الحر. فإن ظلالاً أسلوبية لشعراء القصيدة الحرة بكل أشكالها، امتدت من الآباء إلى الأبناء فالأحفاد.

وهكذا الخيط من التواصل، كانت تؤمنه اللغة فى ما هى مجرى للتواصل فى داخل التقطع الشعرى من ناحية، وما لعبه «القناع» ك تقنية حدائية وما بعد حدائية من دور فى اعتبار الزمان لوبياً ودائرياً موصولاً بل حائراً لجهة أين يبدأ وأين ينتهى ، وليس زماناً خطياً يتقدم الأمام ، ولا يعود إلى الوراء. للشعراء التفاتات كثيرة من أماكنهم، إلى الوراء، وإلى الأمام، وكل الجهات. إنهم ، كما يقول جلال الدين الرومى «يرغبون دائماً فى أن يعبروا إلى الجهة الثانية من الكلام».

وجدت قصيدة «التفعيلة» بعد الآباء من يطورها وأوجدت لها شعراء مفارقين وذوى أصالة منحتم حق التفرد. صحيح أن الحديث عن أجيال شعرية للحدائث يستعدى تحفظاً لجهة التغايش والتداخل بين الأجيال. فالفسحة الزمانية تزيد على نصف قرن قليل، وهى تتيح للآباء والأبناء والأحفاد أن يعيشوا فى منزل

واحد ، وأن يتفاعلوا نزولاً وصعوداً فى النسب الشعرى، إلا أن ذلك لا

أدب ونقد

يمنع من الإشارة إلى بعض علامات الخصوصية ، فى النسل الشعري المتقارب.
يشير عبد المنعم رمضان فى مقال له (عدد ١٧ أيار مايو ٢٠٠٣ من جريدة الحياة) إلى أن أمل دنقل مجرد مقلد لأحمد عبد المعطى حجازى، وبالتالى لا لزوم له. ويلغة حادة وماكرة يقول: «الفعل الفطن الماكر الذى قام به أمل دنقل هو موته المبكر.. ثم يرتد رمضان على حجازى فيقول: «حماقة حجازى فى التشبث بالحياة». وهى صيغة من الاغتيال الشعرى فيها من الطرافة أكثر مما فيها من الحقيقة.

جاء أمل دنقل بين شاعرين معدودين فى مصر: صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى. ومن اللافت أن يطلع أمل بتجربة خاصة تميزه بين كل من حجازى وعبد الصبور. إن شعره حاد وكابوسى وغرائبى. وهو أيضا شعر جنائزى عمل ذلك بالإلماح البودلىرى الذى يصل ما بين الغناء والرغبة، (عباس بيضون، السفير عدد ٣٠ مايو ٢٠٠٣) وينطوى على شطح سريالى وصورية سينمائية وتعبيرية وحشية توازن بين الانتهاك والمخيلة السوداء.

نلاحظ فى شعر دنقل قسوة هائلة كفأس قاطعة. لكنه أيضا ينطوى على رقة مائية كشوكة جميلة. شعره كضريح من بلور وعظام مسننة. وفى شعره مزاج السم (قال الأبنودى: «فى هذا الشاعر شيء من السم»)، ولكن فيه أيضا حكمة السم كالأفعى رمز الطب والدواء.

وفى شعره كما فى سيرته الحياتية فجاجة السرطان الذى مات فيه. (ولد فى العام ١٩٤٠ ومات فى الثامنة من صباح السبت من الحادى والعشرين من أيار مايو ١٩٨٣). لقد اندلع شعر أمل دنقل كسرطان فى جسد الهزيمة العربية. وفى أشعاره شحنة نقدية ويتفجر العذاب والنواح فى خلايا النص، وكأنه يقف عارياً ويعرى البلاد المهزومة. وقد بدأ أمل دنقل يضرب ضرباته المخيفة منذ كتب قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، فى ١٣ يونيو ١٩٦٧، حيث أدخل التاريخ فى قصيدته لا كورود حجرية بل كالفام ومواد حارقة. يقول فى قصيدة «خطاب تاريخى على قبر صلاح الدين، (من ديوان أوراق الغرفة ٨):

«انت تسترخى أخيراً/ فوداعاً يا صلاح الدين/ يا أيها الطبل البدائى الذى تراقص الموتى على إيقاعه المجنون / يا قارب الفلين».

ولم تغلب عليه غنائية البلغة فقد خفف من ذلك بسرديته وحكايته. واستخدمه

تقنية البناء المشهدى والحركة المسرحية والتعارض بين لقطتين أو

أدب وفكرتين أو زمنين، ليكشف من خلال التناظر، عن نسبية الحقيقة

وسخريتها بل سرياليتها.

وقد لمعت جذوة أمل دنقل الشعرية بسرعة. نقل تجربة التأمل الميتافيزيقي لعبد الصبور من الغيب إلى تراب الأرض والصعيد والشوارع والمقاهي والناس العاديين (كما في ديوان «تعليق على ما حدث») وكان حجازي قد مهد له الطريق من خلال ديوان «مدينة بلا قلب».

وشعره وإن كان هادئاً في شكله وتركيبه ولغته، إلا أنه في العمق، صاخب وهو قادر على إخضاع أكبر القضايا للتخفيف التصويري والسردى «الزهور تحمل أسماء قاتليها في بطاقة».. والسرد لديه قادر على تمويت الإيقاعات الصلبة في وصفية نقدية اتهامية.

استخدم أمل دنقل الرموز التاريخية العربية والإسلامية والغربية. ولعله بعد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، استأثر بل أثر قصائده بهذه التقنية من استخدام الأقنعة التاريخية لتقديم قصيدة معاصرة مشحونة ونقدية. يسأل رجاء النقاش في كتابه «ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء» (دار سعاد الصباح ١٩٩٢): «كيف وصل أمل دنقل إلى هذا الشكل الفني المتميز؟ ويجب بآنه أخذ هذا الأسلوب من قسطنطين كفافى. شاعر الإسكندرية الذي يرجع أنه تعرف على طريقته خلال فترة من إقامته في الإسكندرية امتدت ما بين ١٩٦٢ و ١٩٦٦».

وقد انقطع فيها أمل دنقل عن كتابة الشعر وعكف على القراءة. يقول رجاء النقاش «لقد قرأ أمل دنقل شعر «كفافى»، ووجد نفسه فيه وتحمس لطريقته الفنية واستخدمها استخداماً دقيقاً بعد ذلك في قصائده الرئيسية» (ص: ٢٤١) ومهما يكن من أمر، فإن رموز دنقل وأقنعتة بأكثرها عربية إسلامية، في حين أن رموز كفافى يونانية رومانية قديمة، وثمة فارق آخر في الشخصية فشخصية دنقل صعيدية جارحة استفزازية أما «كفافى»، فصوفى هادئ.

من اللافت أيضاً أن يشد محمود درويش بالتجربة اللغوية في دواوينه الأخيرة «لماذا تركت الحصان وحيداً، وكزهر اللوز أو أبعاد، وجدارية، وبالتوليد والتدوير الإيقاعي إلى حدود قوية فيبتكر القوافي في القوافي، والإيقاعات في الإيقاعات، ويكتب القصيدة كلعبة لغوية وشكلية بارعة.. ويصهر جميع المعانى الظاهرة والخفية، الواضحة والغامضة والمتهاجرة أو المتضادة في بنية إيقاعية متميزة، يتحول فيها الشعر إلى نقر إيقاعي في اللغة.

أدب ونقد يقول في «الجدارية»:

«واسمى/ إذا أخطأت لفظ اسمى/ بخمسة أحرف أفقية التكوين لى/ ميم المتيم والميتم والمتمم ما مضى/ حاء الحقيقة والحبيبة حيرتان وحسرتان/ ميم المغامر والمعد المستعد لموته/ الموعود منضياً مريض المشتكى/ واو الوداع الوردية الوسطى/ ولاء للولادة أينما وجدت/ ووعد الوالدين/ دال الدليل الدرب دمة دارة درست ودورى يدل لنى ويدمينى / وهذا الاسم لى:

محمود = م... ح... م... و... د

أما أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل فلست لى

أنا لست لى

أنا لست لى..

حسن عبدالله، أحد شعراء الجنوب اللبناني، برز فى السبعينيات من القرن الفائت. وهو شاعر مقل، أصدر حتى اليوم ثلاث مجموعات شعرية هى على التوالي: «الدردارة»، و«أذكر أننى أحببت»، وأخيراً «راعى الضباب»، ويفصل بينها وبين الثانية ثمانية عشر عاماً من الصمت. حسن عبد الله علامة فارقة وشديدة الخصوصية فى الشعر العربى الحديث والمعاصر. «الدردارة» وهى اسم نبع فى سهل الخيام من الجنوب اللبنانى حيث مسقط رأس الشاعر، نشيد طفولى وسحرى عذب للعناصر والمياه وأشياء الطفولة، تفيض منه الطرافة، ويرتاح كفخاخ الصيف للعصافير الماء يأتى حاملاً خشباً وزيتوناً ويمضى راكباً سرفيس بيروت الخيام/ يا أيها الماء الهدية أيها الماء التحية أيها الماء السلام/ سلم على.. سلم على.. وعلى التى فى القبر وارو القبر..» (الدردارة).

وهو شاعر رعوية سحرية بامتياز: «طائر فى الجو/ لكن طابطة فى الجو/ لكن جدتى فى الجو / هذا الشئ لى/ وأنا الذى سمته العالى ..» (الدردارة).

كما أنه يقدم التأمل اليكر والمفارقة العميقة بالقليل من الأسطر: حضروا فى الأرض/ وجدوا ملكاً يقطر من خنجره الدم/ حفروا فى الأرض./ وجدوا امرأة تزنى/ حفروا فى الأرض/ وجدوا رجلاً يحفر فى الأرض، (من قصيدة صيدا فى ديوان أذكر أننى أحببت) .. ونحس بكاراة الفكرة والصورة لديه وطرفتها أيضاً. فلا تذكرنا بأحد من أسلافه الشعراء يقول فى قصيدة قيس، من مجموعته «أذكر أننى أحببت، : .. وما بين فخذى وفخذى غراب ولىلى طلل..»

ويقول: «يا بقرة نحبها كأمهاتنا، ويدير حسن عبد الله القصيدة

بعضوية مدربة، والإيقاع الذى يحمل عليه قصائده، إيقاع لطيف

أدب وفن

ملتصق بها التصاق اللون بأوراق الشجر، والزهرة يقول: «كان مرج الخيام/ كان بين الخيام وزيتونها/ وصباحات أصيافها الباردة/ وكنا معاً فى سكينة ذلك الزمان/ نحن والنبت والطير والحيوان/ أمة واحدة».

نستطيع أيضاً أن نذكر، ممن تميزوا بأصواتهم الشعرية، بعد الرواد، الشاعر اللبناني جوزيف حرب الذى يكاد يلحق بالرواد، والشاعر اللبناني إلياس لحود صاحب الطرافة المبتكرة، والشاعر السوري عبد القادر الحصنى، وهو فى مجموعته «كأنى أرى، من منظورات اتحاد الكتاب العربى ٢٠٠٦» يضرب على وتر صوفى عميق وصاف كعيون الماء فى الجبال (دعانى إلى نفسه بالذى يستطيع من النحل والورد/ أهرق جرة خمر بروحى/ وسرح غزلانه فى سفوحى/ ونادى على بأوصافه فى المرايا/ فكان كأن سواء ينادى سوايا/ وقال أقل وأكثر/ ولكننى لم أكن أذكر/.. نصف الحقيقة أنى رأيت / ونصف الحقيقة أنى نسيت، (من قصيدة ماء كوش).

نذكر الشاعر السعودي على بافقيه فى مجموعته الوحيدة والفريدة «جلال الأشجار» (عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣) وهى مجموعة شعرية ذات صفاء بلورى خاص «أصفو وأصفو فيصعب وصفى».. «منهمر/ إنه الماء غطى الأصابع/ هيا أسرعى روضى الماء/ .. ومدى يدك إلى أولاد الينابيع،/ وقد كشف علوى الهاشمى فى دراسة مطولة لهذا الديوان، ضمنها كتابه «فلسفة الإيقاع فى الشعر العربى، عن العتبات النصية للقصائد وهى الأم، الماء - المخيل - وقام بتحليل البنى الإيقاعية التى اتسمت بتنوع الأشكال الموسيقية: من شكل بيتى وشكل تفعيلى وشكل نثرى. وذلك فى فصل سماه «جامع الإيقاع، كما أشار إلى الاعتلالات العروضية التى شكلت جزءاً من البنية الشعرية الحرة لبعض القصائد، وإلى التدوير الذى يأكل القواقى».

لقد ظهرت هذه الأسماء وسواها بعد الرواد وهى مذكورة هنا على سبيل المثال لا الحصر وتبين أن البنية الإيقاعية المؤسسة على الوزن والتفعيلة، هى بنية متطورة وتتمتع بقابلية الخصب والتوليد . وأن الاختناق فى الشاعر وليس فى البنية .. نستطيع أن نضيف إلى من ذكرنا، كلاً من عبد المنعم رمضان من مصر، والمنصف الوهايبى ويوسف روقة من تونس، ومحمد بن طلحة من المغرب، ويوسف أبو لوز فى فلسطين، ويوسف عبد العزيز من الأرض، وإلياس لحود وجودت فخر الدين وشوقى بزيع من لبنان.. وسليم بركات من سورية ولا ننس نزيه أبو عفش

أدب وفد وآخرين كثيراً ممن شكلوا مروحة الورقة، وربما التأسيس الثانى

للقصيدة العربية الجديدة بعد جيل الرواد.

فى الجهة الثانية من التجارب الشعرية الجديدة، وبفسحة أوسع من حرية التجريب ، بسبب التحلل من الوزن والقافية . نجد بعد محمد الماغوط وأنسى الحاج وشوقى أبى شقرا ، حساسيات شعرية كثيرة ، مفارقة لحساسيات الآباء مخففة ، مهمشة ، طريفة أو ساخرة ، يومية وبلا ادعاءات نبوية ، بشرية وأكثر يومية، قصائد منزل ومقهى وشارع ومكتب ، يدوية أكثر مما هى ذهنية ، نثرية إخبارية أكثر مما هى غنائية أو بلاغية، وأكثر مما هى أخلاقية أو تبشيرية..

وفى بعض الأصوات الأخيرة، مثل سوزان عليوان، نعثر على بصمات الإنترنت وظلال الأرقام والإشارات، وفى نصوص عماد أبو صالح، على روح متصلة ومشردة، ومتفردة أيضا دخراف راقدة تلمس ضوء القمر المخنوق/.. نسوة جالسات على العتبات/ ينظرن بفرح/ للجلاليب المشنوقة على المسامير/ ويتخيلن الأزواج داخلها، (من قصيدة دليلة الدلتا، من مجموعة دكلب ينبج ليقتل الوقت، - طبعة خاصة ومحددة، القاهرة ١٩٩٦) . وقصائد هذا الشاعر تفيض بألم لا يوصف ، كاسر، عبثى وفائض عن احتمال القلب البشري، إصداراته على العموم خاصة ومحدودة وهى: عجوز تؤله الضحكات ، جمال كافر، مهندس العالم، قبور واسعة ، أنا خائف ، دكلب ينبج ليقتل الوقت.

لقد ازهرت شجرة بلوتولاند، التى غرسها لويس عوض فى مصر، وأعطت أكلها الحر والمتنوع، فى ما سماه أدوار الخراط، إلى الحساسيات الجديدة، على أيدي محمد صالح فى دصيد الفراشات، حيث تنزجروح داخلية ببطء ولغة هادئة مرسله لصورة مفارقة.. وإيمان مرسل وفاطمة قنديل وفاطمة ناعوت وآخرين ممن شكلت مجلة إضاءة ٧٧، وكان لحلمى سالم دور أساسى فيها ، وعبد المنعم رمضان المتدفق المتنوع اللاعب الأمهر بعد جيل الرواد..

شكلت حاضنة اختبارية للنصوص الشعرية الحرة.

فى العراق شكلت المنافى من بيروت إلى لندن وباريس وستوكهلم هذه الرقعة الاختبارية، بعدما انضط عقد تلك البلاد بالعنف والاجتياحات ، فأزهرت تجربة سركون بولص فى نيويورك.

وفاضل العزاوى تابع تفريع القصيدة وكرها كشریط تسجيلى من صور وإيقاعات فى السويد ، وسعدى يوسف فى لندن.. وهكذا تشظى القلب العراقى فى

العالم كما تتشظى أوراق الورد المتناثرة فى الرياح .

أدب ونقد

يطرح علينا سركون بولص فى دواوينه على العموم ، بخاصة فى ديوان «الوصول إلى مدينة أين، ولو كنت فى مركب نوح، وإرشاً .. فى الطريق إلى الجمرة .. دات، سؤالاً حول الشعر بشكل قشعريرة.

وهو تجريبى لآخر الشوط فى التجربة ، استخدم الرسوم والأرقام والخطوط والدوائر وقطع الكلمات فى الجملة، من أجل العبور للجهة الثانية من الكلام، إنه يكتب الكتابة اللايقينية للشعر حيث يندرج المعنى ويكاد يضيع فى فوضاها وإشاراتها «المعنى دائماً يدخل صابراً».. كما يقول . ونلاحظ مناطق اشتباك واسعة فى نصوصه بين الكلبية والقدااسة «قصيدة حانة الكلب، بصمات من آلية أمريكية تظهر فى التقطيع والرصد العددي باستعمال الأرقام والصورية الهندسية البصرية والجمود الآلى بل القسوة «قصيدة اللكمة، حيث لا جفن عاطفياً للشعر. فى قصائده ما نسميه «سرد السرد، والشعر ضد الشعر، ويرمجة كتابية للنص، ما يقربه من المعادلات الكيميائية والرياضية.

إلى جانب ذلك، نبش فى الأسطورة والميثولوجيا وما يشبه أحياناً اللغة التوراتية أو الإحالة إلى رقم «أور، وأساطيرها أو مناخ عرفانى مشرقى «قصيدة شرقاً حتى الموت، وإيماءات من سعدى الشيرازى، بين القصبات المحطمة طائراً أحمر يجرى أو يحلق نحو نقطة مجهولة، (قصيدة «مشهد باتجاه واحد).

فى لبنان، بعد الماغوط وأنسى الحاج وشوقى أبى شقرا ، يبرز عباس بيضون إن شوقى أبى شقرا فى دواوينه، بخاصة منها «حيرتى تفاحة جالسة على الطاولة، وتتساقط الثمار والطيور وليس الورقة، ودنوتى مزدهر القوام، يلعثم المعانى ويعبث بعقل اللغة، يكتب نصوصاً راقضة متوكنة على «الواو، كحرف استطراد لا كحرف عطف، فى كلماته وجمله المرسله دهشة وطفولة وتعازيم سحر ريفى لبنانى جبلى. لطف وعفوية وطرافة كتابة وصور تتساحب وكأنها شريط لوانت ديزنى . نصه مجانى مع عبث وسحر «نماذج انهار الطويل الأذنين / غير كسلان وغير حمان (من تتساقط الثمار والطيور وليس الورقة) وكتابته ما قبل بلاغية وحتى ما قبل لغوية. تتناسل الكلمات من أطراف أصابعها تناسلاً مرحاً ولا مقاصد ولا أهداف ضخمة لها. شعر يعزل نفسه عن التراث العربى ويعتصم بإرث مجلى رعوى ريفى لبنانى سحرى من خلال سرحان لغة بدائية ومخيلة «تعبت بالعبث».. وربما عثرنا على إشارات بعيدة لأمين نخلة (فى المفكرة الريفية حيث القثاء ينبطح

أدب وفن حانقا فى أرض الدكان) ومارون عبود. ولا يبتعد أى شقرا فى «نوتى

مزهـر القوام، عن الدادائية والطفلية العابرة للبلاغة، كلماته طيارة مرحة، قصيدة
عبدك لبيك: ... وصفـر أنت نخيلك ومنقار/ فضاء وضحية وفي السلة رغيف/
ورجاء وليمونة للسلام عليك والسلام عليكم...، تأتيك السمكة تقودها الحورية
بالرسن، شعره يثير فينا الضحك الخفيف والبهجة والمسرة من حيث لا بلاغة، في
مهرجان الغولف/ نرفع الطابة البيضاء/ ولا نعاملها بالعصا/ لأنها حبل/ وتلد
نملة أو جندياً أو عشة..

يأتي عباس بيضون للشعر من مكان آخر. شعره في مجموعة «الجسد بلا معلم،
(دار الآداب ٢٠٠٣) يقذفنا في ما يشبه الدوار من الأسئلة وذلك من خلال مراوغة
المعنى في النص. وحين يشعر بك بالقبض عليه، تحس معه بأنه يقص الماء بالمقص
أو الهواء بالشفرة. وصيغة النفي عليه غالية على الإثبات ويليله الاحتمال، قد....

وشعره شعر معانٍ قلقة زاحلة وأدوات ولغة مرتابة تحس كأن شعره طالع من موقع
مرتاب بين الثقافة والارتجال. إنه مدين بذلك بشكل أو بآخر لرئيسه شار صاحب
المطرقة بلا معلم، ويتقاطع الشاعران لجهة أن كلا منهما يفترض احترام «الفكرة،
يقول شار إن المعنى في الشعر مسألة أخلاقية. وكان هذا الشعر يمت بصلة لأصل
فلسفي للشعر كما هو الغالب على الشعر الألماني من غوته وشيلر إلى نوباليس
وهلدرن، ومن هيدغر إلى نيتشه. ت.س. إليوت البريطاني الأمريكي يظهر من هذا
القبيل. ولكن السؤال تجاه شعر بيضون: هل هي الأفكار أم شبهة الأفكار؟
يقول بسخرية ما في قصيدة «عاريات صالة الشتاء»:

... ذلك أشبه بتقشير معنى/ لكن دم الكلمات فينا وعذابها ولا يسعنا كلنا نزعنا
قلباً للبصلة/ أن نجد في النهاية جذراً للشقاء، كتابة بيضون صلبة ومنقبضة على
ذاتها وملفحة كوجه الطوارق.

وغزلة مرضى «أسمع غرغرة بلعومك ووجع أسنانك ولا أغفو» (من قصيدة سميني
أيتها الجميلة)، وهو في مجموعته الشعرية المسماة «نقد الألم، قاس يصبر أو يحنط
المشهد. كذلك في مجموعة «مدافن زجاجية.. أحياناً يكتب فضلات كلام مثل
انتونان آرتو، ذلك أن «الحقيقة أيضاً، كما يقول في قصيدة «أكذوبة بيضاء».. «دم».

وكما كتب كتاباً في «نقد الألم، كتب كتاباً في نقد الموت، من خلال ديوانه «شجرة
تشبه خطاباً» (دار الآداب ٢٠٠٥).. وتنطوي على نص سردي جنائزي طويل عن
انتحار «زاد، ابن اخت الشاعر، مستعيراً لذلك «السيكلوب، الحيوان

أدب ونقد الخرافى بعين واحدة فى وسط الرأس «زاد. الضخم الجثة المولع

بالموسيقى، ذو اليد الكبيرة الشعراء والشفتين المتضخمتين، ثم يفعل حين أطلق الرصاص على صدغه، سوى ضربة فراغ بين نوتتين موسيقيتين فى البيانو.. ويظهر سرده التصويرى عن الانتحار برسم التصوير السينمائى.. كما يكتب كتابه طلسمية كتساوير على ناووس فرعونى فى قصيدة «أخنوخ أو ميتافيزيق الثعلب».. التجربة اللبنانية على العموم، متنوعة وغنية فى قصيدة النثر.

فبول شاوول ، فى مجمل دواوينه الشعرية، من «بوصلة الدم، إلى وجه يقع ولا يصلب، إلى ، كشهر طويل من العشق، إلى «نرسيس، يظهر شاعر لغة منحوتة ومتلصصة ، هى فى اللغة ذات نحت وابتكار مثل «اجتماع الأصابع، و«إدماع، وأملت، و«كاثرك، و«أملاس النعناع، يعدى اللازم، ويلزم المتعدى ويعمل على الإلحاح فى الحروف والحشد فى الأفعال عمله على الاقتصاد والاتجاه نحو المحو، وفى المعنى له دورانات فى الحيرة ووقوع بلا وصول وكأنه يكتب نص الدم أو التلاشى.

عقل العويط فى ديوان «سراج القتيل، (دار النهار للنشر ٢٠٠١) ، مشفوعاً بآخر دواوينه «إنجيل شخصى، (دار النهار والدار العربية للعلوم، ناشرون ٢٠٠٨) وهو التاسع له، يكتب بتقنية الانبثاق الشعرى، والتشكيلات الحرة ، ضرب أجنحة بلا نهاية.. مفتوح على هاوية ، ونزيف شعرى وتحشيد لغوى فهو يستعمل فى قصيدة «شمس الزيارة، من «سراج القتيل، خمسة وخمسين فعل امرقى واحد وسبعين سطرأ: «لين ذلك مرن غمس جمر ريح شعل سعرا عجن زين الدغ ناوش هدى عذب أرق مسد.. إلخ، لشعره قاع دينية مسيحية وصيغة إنجيلية توراتية ، لكنه صاحب لاهوت وثنى إذا صحت العبارة، يمزج الشك باليقين يقول مخاطباً المسيح «يا ربي ويا جهلى/ من أنت يا قتيل»..

يظهر عبده وازن فى خط كتاباته الشعرية ، طهرانياً، وكأنه يطلع من أصل ميتافيزيقى مسيحي وأبيض الشعر، ولكنه فى «حديقة الحواس، وفى الطهرانية نفسها ، يضرب على وتر جسدى بل إيرورتىكى مفاجئ . وهو فى سراج الفتنة، (عن دار النهار ٢٠٠٠) يكتب حالة بيضاء بل زهرية . وأحسب أنه فى شعره ، أقرب إلى جبران ونبويته، منه إلى أنسى الحاج وتدميريته، ليس عبده وازن سوداوياً ولا عديمياً فى جوهره الشعرى. هذا الجوهر الذى ترى عليه لمسات هادئة من صوفية ما. لعل الشاعر أخذها من نبع دينى أو ثقافة مشرقية . فقد حقق ديوان «الحلاج، وكتب له مقدمة وافية وتشرب شيئاً من أسرار.

أدب وفد يكتب عبده وازن فى ديوان «حياة معطلة - دار النهضة العربية ٢٠٠٧،

كما لو أن الحياة شريط حلم بل الحياة شريط موت بل الحلم نور والنور موت. يكتب ضدية متهاجرة، الملاك والذئب هما أنا/ أنا الذى هو الملاك/ الذى هو الذئب، وقصائده قصائد حزن كثيف وكآبة رقيقة. يقول فى مرثية لعصام محفوظ: «النار التى فى قلبك/ تكفى لإشعال الماء، وتراه أحياناً يضلّع فى كتابة مضنية ويسأل سؤالاً ميتافيزيقياً عن الألم. سرياليتة لطيفة صورية طائفة وصيغته صيغة المتاهة وهى صيغة غنائية، رجل يحكى عن فتاة تحكى عن رجل يحكى عن فتاة...» (من قصيدة رجل وفتاة).

وعنده وازن يقف على الطريق المقابل من وديع سعادة الذى يكتب «نص الغياب، (ديوان عن دار المسار ١٩٩٨) يمتدح العماء المطلق وجمال العدم: «يا طالعة من فمى/ إنك تقتليننى...» فى البدء كان الصمت ولم تكن الكلمة، «اللغة إرث جثث رميمة...» وهو «كشاش فاشل لأرواح الكلمات، على ما يقول فى «نص الغياب، يضلّع فى ذبح الكلمة ومن ثم فى ذبح الوجود بعصب كفاوى مشدود وكتابة وديع سعادة جزء من كتابة سوداء وهو صاحب عدمية جارحة.. وهى كتابة نقدية فى عمقها الشعرى والوجودى (ينظر كتابه «غبار» - دار المسار ٢٠٠١).

يكتب الشاعر اللبناني بسام حجاز نصه الشعرى بزهد لغوى لا يضاهى هو صاحب نص أقلوى ولكنه مشحون والعبارة لديه تكاد تنفجر بحمومتها..

وغالباً ما تأخذ الصيغة لديه، صيغة النفى: لست، ليس لا .. وإنه النفى من أجل الإثبات، والزهد الغنى وكأنه يستعير قول صلاح عبد الصبور فى «بشر الحافى».. «دنيا لا يملكها من يملكها/ أغنى من فيها ساداتها الفقراء، يقول: «لا أحبك حباً لا يضاهى/ فقط أضع يدي على جبينك لأعرف ما الذى مازال حياً» (ديوان بضعة أشياء دار الجمل المانيا ١٩٩٧). حتى لكانه لا يكتب الكتابة بل خدوش الكتابة.

يقترّب من هذه الكتابة باعتبارها شكلاً من أشكال تبادل للصمت، شاعر سورى لم أجد له سوى مجموعة شعرية واحدة صدرت بإصدار خاص العام ٢٠٠٧ وينسخ محدودة هى «نحن لا نتبادل الكلام، والشاعر هو حسين عجيب. نصوص هذا الشاعر متشردة وخائفة وتنبيض بالم مكتوم، الأسوا قد مضى/ لكن مضى معه الأجل أيضاً/ كانت الحكاية تصلح لكل شيء سوى أن تعاد مرة أخرى...» وضع فوهة البندقية على أكثر الأماكن قريباً إلى النفس، (ص ٨٤).

يندرج فى شجرة الكتابة الأقلوية، صالح دياب فى مجموعة «صيف

أدب - وقت يونانى، (دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٦)، على غرار ما هو المسرح الفقير



يقول: «البيتين عشبتين». والفكرة الواحدة لديه تكفى لنص بل تفيض عليه، ونصوصه نتف شعرية غير صادرة عن الذاكرة بمقدار ما هي فيض حياة يومية وحوادث نفسية وجسدية.

الليمانية صباح زوين أيضا تكتب كتابة خرساء إنها في مجموعتها «لأنى وكانى ولست» (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٢) تكتب بلهاث خافت سقيم بل مائل إلى الموت. وهي قليلة الأدوات ليست فضيحة ولا مريحة، عبارتها مثلثة، مثل زغب عصافير خائفة بل كغبار على ورقة، في الجهة المقابلة شاعرتان لبنانيتان يفيض جسدى أنوى وكينونة أنثوية للنص. وهما جمانة حداد وعناية جابر.

جمانة حداد تكتب في عودة ليليت (دار النهار للنشر ٢٠٠٤) كتابة شعرية رحمية، وتستعيد الأصل الأنثوى للعالم، من خلال لغة متدفقة وخصبة ومناورة أيضا، وهي في «مرايا العابرات في المنام» (عن دار النهار والدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٨) تضرب ضربات عنيفة في الحب والموت والجنس في ما هو لصيق الموت، إذ لا شيء أقسى وأرهف من كتابة جمانة حداد كالشفرة لأمعة وقاطعة ولعلها ملاك وكل ملاك رهيب. كما يقول ريلكه .. «ساندريلا/ صغيرة وتصارعين النيران/ هشة وتسلخين جلد الأفاعي/ ضعيفة وتمتصين دماء الوحوش». لعناية جابر في «ساتان أبيض». (دار الرئيس ٢٠٠٢) وجميع أسبابنا، (دار الرئيس ٢٠٠٦)، متعة النص الأنثوى وهي متعة غامضة ولكنها تحصل كوصال، فالشعر بالنسبة لها وصال بالمعنى الكلى والجسدى. وتفيض جملها بالرغبة الأنثوية: «أمل أن أفوز بركبتيك». تكتب الجمل الدائخة بالرغبة والألم «إنه جسدك نوع من وجع الفجر .. أحب يديك وأعرف ملاكاً مات بسبب عروقها النافرة».

يكتب اسكندر حبش في ديوان «في تلك المدن كتابة مائية شفافة ولكنها أيضا كتابة خسارات وإيماءات وداع، وتبديد لجغرافيا الأشياء، بلا تفجع، بصوت خافت وكان يستعيد ما أشار إليه درويش حيث قال: «ماذا سأفعل من دون منفى؟». لم يجد اسكندر حبش سوى أن «يحرس هيكل الذئب، كل شيء طمس وغرق في الماء كهياكل في نهر يمسك بعضها من الخوف بعضا».

في ديوان «الذين غادروا» (دار النهضة ٢٠٠٨) ترجيع وإنشاد «المراكب بعيدة عن مناوراتها، ويظهر أن الألم فعل فعله في الجسد القلق لكلمات الشاعر».

يظهر في قصيدة النثر اللبنانية تنوع وأنساق كثيرة. يوسف بزي الذى

أدب وفن كتب «المرقط» (عن دار الرئيس ١٩٨٩) ورغبات قوية كأسناننا، (دار

الجديد ١٩٩٣) وبلا مفضرة، (دار الريس ٢٠٠٤) صاحب نص قاس وكأنه مكتوب بالمشروط..

«بلطة الثارتدلى الآن كسمكة ميتة للتوبيد المحارب الذى غنمها واقفاً على الحاجز / مع كلاب غير مرئية تنظر من الأعلى». تنبثق فجأة من نصع السردى الوصفى «سكاكين تتبادل الطعنات، وهو صاحب نص مرقط نازل للتو من حرب اهلية. عنده الكلمة بمتناول اليد، يباشر الكتابة كمباشرة الطعام والشراب والجنس والفعل. تأخذه كثرة التفاصيل والمشاهد المتناثرة والتشظى بلا هم توحيدى أو جمالى وبلا بلاغيات نبيلة أو مبتهجة أحياناً يأخذه هم خفيف من فلسفة (العودة للبداية مثلاً): «ها نحن ننقر كدجاجات ضخمة / خيراً قليلاً تبدله السماء».. (من بلا مفضرة قصيدة حفلة شواء).

على خلاف ذلك، يلوح الشاعر السورى بندر عبد الحميد، شاعر انسحاب إلى أرض الرعاة الخرافيين الذى يعيشون «بانسجام تام مع النسر والأفعى، كما يقول فى ديوانه «حوار من طرف واحد، (دار المدى). وقصيدته قصيدة ضديات بين تطور كوكبى سيئ للحضارة - ورغبة فى العودة للأصل البرىء للأشياء والحياة (دادا) شعره قريب من سرج بى الفرنسى وغنسبرغ يتكلم عن «عين النملة الذكية، و«عين الكلب نابج القمر، و«عين التمساح فى الماء الراكد، و«عين الذباب النحاسية للمرأة، ويحن للقرء العارى، (آدم) كما يسميه.

يسعى بندر عبد الحميد لاسترجاع ابن الموسيقى المجنون «العصفور فى الطرف المقابل، يقف الشاعر السورى «نورى الجراح، شاعراً درامى الحس والمعنى. إنه فى «حدائق هملت، (المؤسسة العربية ٢٢٠٢)، يدس المناخ التدميرى فى بياض الرومانسية يقول «كسر يدك فى المعصم».. «بيضاء قصيدتى كيدى / محترقة وبيضاء».. وقصائده كالألهات، لهات النزع، «السم فى المطر، يقول: «لأننى مجوف وسهل الاصطياد / لم يبت من السلم على السلم / غير زلة القدم، ويرى أن «الشاعر يولد انتحارياً ويولد منتحراً، (موقع جهة الشعر على الإنترنت).

ثمة ورثة يظهرون فى زمن غير شعري، فمن بعد درويش والقاسم وزباد ودحبور والمتوكل طه فى فلسطين، يأتى زكريا محمد ليكتب: «عبأنا مصائرنا فى أكياس ورميناها فى الشاحنات»، ويقول فى «ضربة شمس»، (المؤسسة العربية ٢٠٠٢): «بكاؤنا يخصصنا»..

أدب ونقد كثيرون ممن يطبعون دواوينهم على حسابهم بنسخ محدودة،

ويوزعونها باليد على أصدقائهم، أو ينشرون نصوصهم من خلال مواقع على الإنترنت، يقدمون حساسيات شعرية، مؤلة ونفاذة وخاصة، وهذه الصعلكة فى أزمنة المدن، عرف ما يشبهها فى أزمنة الصحراء، يقول مازن معروف، وهو شاعر فلسطينى شاب يعيش فى مخيم عين الحلوة قرب صيدا، فى ديوان له بعنوان: «الكاميرا لا تلتقط العصافير» (دار الأنوار ٢٠٠٤): ... والعصافير أيضاً تتغوط/ والمطر أيضاً يتسبب بفيضانات الصرف الصحى/ وأنت وأنا عكروتان تحت شجرة مليئة بالغبار والحشرات/.. والعشب أيضاً صديقتى تتبول عليه والكلاب والمثقفون / لكننى أحبه تماماً كما أحب صدرك وسندويشات اللبن... (من قصيدة غرنیکا) إنها كتابة فجة ولكنها أولية وحقيقية.

يقول: «امتطى رأسى كمن يمتطى بغلاً». وله نصوص قصيرة مكتوبة بتقنية قصصية سردية هى تقنية السنارة فى متابعة السمكة واصطيادها. ومن حيث التنسيب تصلح قصيدة نثر وقصة قصيرة، الرصاصة، : «رصاصة طائشة/ بعد أن عبرت غرفة الجلوس / فالمكتبة/ فممر البيت/ فالصورة التى تجمعنا فى رحلة نهر الكلب/ فالفسالة الأتوماتيكية/ وأمى المرهقة/ الرصاصة أحتت قليلاً مسارها/ بفعل الجاذبية/ واستقرت بأسفل رأى فى الخلف».

غالباً ما يرتفع السؤال: إنه زمن غير شعري، القصيدة ميتة والشعراء متسكعون على هوامش المدن والساحات، ويرتفع السؤال لمن؟ وكيف؟ ولماذا؟ والحال أن الشعر اليوم، وابتداء من أزمنة الحداثة، يمر بحالات اختناق.

ليس الشعر العربى وحده، ولكن الشعر فى العالم.. وهو حين شكك بالموروث، وبالجمهور واقترح بدائل عن ذلك هى الذات والمونولوج الداخلى والتجريب اللغوى، واشتط فى هجاء السياسة والبلاغة، وفى هجاء العقل ومديح الجنون، وفى هجاء الواقع ومديح اللاواقع والشطح، صنع لنفسه بنفسه أسباباً كثيرة للطلاق مع أشياء كثيرة من الجوار البشرى، حجر نفسه فى حجرة، وأخذ يسأل أين هو الهواء؟ ولم يغفر له الجمهور ذلك، فبادله بالمثل عزلة بعزلة وإهمالاً باستعلاء. والحال أن الشعر اليوم، ليس فى طلاق مع الجمهور وحده، بل فى طلاق مع المسرح، فمن بعد تجربة صلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج، حيث الحركة المسرحية والأشخاص المسرحيون والسرد والحبكة والحكاية..

لم تقتلها ذاتية الشعر ولغويته وانغلاقه، بل تفتح الشعر فى المسرح

أدب وفن واندراج فيه، ولم يمت المسرح فى الشعر.. بعد تجربة عبد الصبور

جاءت مسرحية الماغوط «العصفور الأحذب» وبقيت خمنيقة الشعر، ولم تتفتح فى المسرح، فى «العصفور الأحذب» نجح الشاعر وأخفق المسرحى.. والآن ثمة غربة عميقة بين الشعر والمسرح والجمهور. ما هو الجمهور؟

إن المدينة الحديثة، الصناعية فى البداية، ومدينة الاتصالات المعاصرة والإنترنت والعقول الإلكترونية تالياً، العمل المكتبى المعدنى والاستهلاك أخذت من مساحة الشعر والفنون ومن مساحة الكتابة نفسها، ووقفت على غرار ما سبق وفعلته الآلة ضد العمل اليدوى الملغى أو التافه فى مواجهة الفن.

فلم تعد الكتابة مهنة مشتهرة وغاب ذلك الافتنان السابق بفكرة العمل الفنى وأبهته دوره. لم يعد العمل التشكىلى مثلاً صاحب سطور كبيرة، كما كانت تفعله لوحة لرامبرانت أو لغويا أو فيلاسكين، وحتى لبياكاسو أو دالى.. بل صارت تقنيات السعر والغاليهات العارضة هى التى تتحكم باللوحة، وغدت الفنون هوايات خاصة لا ضرر منها، أما أن تجمع الجميل والمفيد معاً على غرار ما كان يحصل فى السابق، فأمر من الصعوبة بمكان، فلا بد من الاختيار: يصعب الجمع، فإما الجميل المهمش الصعب والخاص واللاشعبى، وإما المفيد الذى يتم تنفيذه بعيداً عن قلق الفن، والكتابة معاً وعن المساحة الشعبية، وكأنما تحققت بشكل فظ مقولة بريخت: الشعب أولاً ثم الأخلاق.

ومن المهم الإشارة، كما يقول الشاعر والناقد الأميركى «ويستن أودن» فى كتابه «محنة الشاعر فى أزمنة المدن» إلى أن التطورات التقنية والاستهلاكية وثورة الاتصالات، كونت مساحات بشرية جديدة لا تنضوى تحت خانة التجمعات البشرية المعروفة سابقاً، لقد ولد ما سبق وأطلق عليه الفيلسوف الدنماركى كيركغارد اسم «العامة» وهم غير محددين بمكان محدد أو زمان محدد، بل ينتمون إلى وسائل الاتصال ويوجدون حيث تصل إليهم هذه الوسائل. إن العامة بهذا المفهوم الجديد، ليسوا بشعب أو جيل ولا هم مجتمع أو جماعة، ولا هم بأفراد متميزين. إنهم «عملاق تجريدى عقيم بمعنى أنه كل شيء ولا شيء فى آن» (المرجع المذكور أدون. ترجمة سهيلة أسعد نيازى).

ويختلفون عن مفهوم الجماعة القديم، كما يختلفون عن مفهوم «الرعا»، وإليهم تتوجه إشارات الاتصالات، وعليهم يعول فى التسويق والاستهلاك وهم موضوع الدعاية والجذب الإعلانى الخطير والمؤثر.

أدب ونقد إن هذه «العامة» عنصر فاعل فى توجهات الفنون والكتابة، مثلما هى

عنصر فى الاستهلاك، ومن حيث هى كتلة غامضة ومبددة، فإن الشاعر حيالها يتوقف ليسأل نفسه: لمن أتوجه؟ وتلك واحدة من صعوبات العمل الفنى اليوم، وهذه الصعوبات تتوزع على الأوجه التالية:

أولاً: فقدان الثقة بالكمال، وفكرة الخلود والأعمال التى لا تفنى وهى الفكرة التى كانت تسيطر على شعراء الماضى . إنهم جميعاً يرغبون فى قهر الموت والزمن. إن هوميروس ميكال انج وغوته وشكسبير هم من هذا القبيل، أبناء الخلود يسمون، وذلك ما ينتمى لعصر مضى وانقضى ويكاد يصبح اليوم أمراً مستغرباً أو مثيراً للسؤال إن لم يكن للسخرية . المجد .. الخلود .. العظمة .. الكمال .. أصبحت كلمات هى أقرب ما تكون لمضيعة الوقت، وأجدى منها البسيط والارتجال، المباشر واليومي والاستهلاكى. لقد سقطت الكلمات عن عروشها الضخمة القديمة، وطمسها سوق الاستهلاك اليومى.

ثانياً: فقدان الثقة فى مغزى الظواهر وقدسيتها . ذلك ما يلخصه الشاعر والرسام البريطانى وليم بليك، حيث كتب ملاحظة عن التغيير الذى طرأ على موقع الإنسان وموقفه من الطبيعة جاء فيها: إن البعض يرى الشمس كقرص ذهبى مدور، بحجم قطعة النقد، غير أنه يراها أيضاً كقرص خبز القربان المقدس، الذى يعلن قدسيته منادياً: مقدس، مقدس..، وهذه الثنائية فى النظر للطبيعة، كان يتبناها نيوتن واتباعه، إلا أن بليك لا يساوى بين النظرتين، ويعتبر الظواهر الحسية وكرأ للشيطان فالهم برأيه هو الرمز، لأن الحس خداع.

ثالثاً: فقدان الإيمان بالنموذج، فى عالم متغير بسرعة هائلة، وكان فى الماضى بطيئاً.

إن التسارع الذى لا يمكن تصوره، أضاف قيمة جديدة على المسائل والأفكار، والأشياء، كان السابقون يعتقدون أنهم يعملون لمئات السنين، إن لم يكن لألوف السنين المقبلة . وكانت التغيرات التى تحصل، تحصل ببطء مما يرسخ فكرة العمل لأجيال كثيرة.. إن تسارع التغيرات ربط مفهوم العمل والفن والكتابة باللحظة أكثرهم مما ربط هذه المسائل بالأبدية، وقد خسر بذلك الشعراء

أدب ونقد والحالمون جزءاً من أحلامهم.

رابعاً: اختفاء أو انحسار المفهوم القديم للبطل. من هو البطل اليوم؟ الإنسان أم الآلة؟ العضلات أم العقول الإلكترونية؟ كان البطل فى الماضى فرداً وقادراً. أما اليوم فبالإمكان زرع عبوة ناسفة مجهولة الصانع والواضح والمفجر فى أصل أى تمثال أو بناء. وتفجير الصاعق عن بعد بكبسة زر مستور، فمن هو البطل اليوم الشخص؟ أم الفكرة؟ أم الآلة؟ إنها مسائل مدعاة للتأمل فى محنة الشاعر اليوم فى زمن المدن.

خلاصة:

وهل ثمة من خلاصة؟

يفر الشعر اليوم من اللغة المتعالية والأيدىولوجيا وادعاءات الماضى فى البطولة والخلود، إلى الشاعر والمقهى والإنترنت، والمترو، إنه يتدروش ويتصعلك ويتقذر ويطلق أبواباً كثيرة ليفك عن نفسه عزلته المريرة. ولعله يؤثر أحياناً، أن يترك عناوينه بلا تنسيق. فينصرح أحياناً فى شكل سردى نثرى يصلح لقصة قصيرة أو مقالة أو تعليق ولعل الشعر الشعرى غدا نادراً أو معزول. فقد انحل فى القصة والرواية والسينما والشارع، وتعددت إشارات وأدواته، فاللغة فاضت عن القواميس والدواوين، ولا أحد يعلم هل اغتنت أم افتقرت. والشعر هل مات وتحلل أم ازداد غنى وشيوعاً؟

وحين كان أقصى هم للنثر أن يكون مبدولاً، وخصوصيته أن يبتعد عن الشعر كمعيار، فهو موجود لكى يحكى، وموليير يقول على لسان أرباجون فى مسرحية «مريض الوهم»:

«لقد عشت عمرى أتكلم النثر ولا أعلم... وهو ذو عنصر سردى ومسل (فى ألف ليلة وليلة)، وخادم للأغراض اليومية من لغة الباعة فى الشوارع إلى ثرثرة المنازل والشرفات.. إلخ. إن هذا النثر، صار اليوم، بحسبان بعض الشعراء، هم الشعر وهدفه فى أن يلتحم به.

لكن، فى الجانب الآخر لهذا التدجين للشعر بالنثر، أو لافتراس النثر للشعر، مازال ثمة شعراء لهم إنشادهم الملحمى العالى، أو اللغوى المتشبهت باللغة كبنية دفاع أخيرة ضد الاهتراء والتآكل.. والأهم، هو أنه، اليوم، ثمة من فتحوا بالشعر ثغرات وكوى فى الحجرة المصمتة والقاتلة، نحو الغيب، مجرى نحو

أدب ونقد الإشراق.. إن الإشراق، على ما أرى، هو الخلاص ■

مسرح

المستأجر الجديد

د. ماجدة إبراهيم

المكان واحد. هو هذه الغرفة التي تبدو في بداية المسرحية فارغة، خالية من أى أثاث. ثم تبدأ حركة دخول الأثاث إلى هذه الغرفة ووضعه في المكان المخصص له، بواسطة اثنين من عمال النقل. الأثاث متنوع: مقاعد وزهريات وطاولات وحواجز واقية من الهواء ومصابيح أرضية وكتب. كلها أشياء وجدت مكانها بحذاء جدران الغرفة كافة. ثم جاء دور اللوحات الفنية التي تم تعليقها على الجدران. ثم دور صوان حجرة الطعام الذي سد فتحة النافذة وحجب دخول نور الشمس الذي توسطت الغرفة. ثم دور الخزانات التي رُصت بحذاء جدران الغرفة، موازية للدفعة الأولى من الأثاث، فضيقت الفراغ حول مقعد الشاب. ثم دور المذياع الذي وجد مكانه عن يمين مقعد الشاب ودور سطل الماء الذي وجد مكانه إلى اليسار من مقعد الشاب. وهكذا يتوالى وصول الأشياء التي تضيق الدائرة أكثر وأكثر حول مقعد الشاب إلى أن تظهر مشكلتان. المشكلة رقم ١ هي مشكلة التناسب بين حجم الأثاث وارتفاع باب الغرفة. فالخزانات المتبقية لا يمكنها حجمها الضخم من المرور من باب الغرفة. والمشكلة رقم ٢ هي

أتابع في شغف
بالغ قراءة
مسرحية
الكاتب
الفرنسي
المعاصر أوجين
أيونسكو
Eugène IO-
NESCO
بعنوان
المستأجر
الجديد
Le
Nouveau
locataire
(١٩٥٣) التي
تصف في روعة
فائقة لحظة
وصول أمتعة
شاب أعزب إلى
الغرفة المستقلة
التي استأجرها
في أعلى طابق
لعمارة بباريس.

أدب ونقد

مشكلة عدد الأثاث نفسه الذى فاق المعتاد بحيث زحم السلم، فتعطلت حركة الصعود والهبوط عليه. وزحم فناء العمارة فتعطلت حركة المرور به. وزحم الشارع فتعطلت حركة المرور به أيضاً. وزحم المترو فتعطل عن السير هو الآخر. وازدحمت المدينة وتوقف جريان نهر "السين"، وبالتالي مد المدينة بالماء.

مشكلتان مترابطتان وجب حل الأولى للتمكن من حل الثانية. فكانت فكرة فتح السقف الأعلى للغرفة للسماح للخزانات العالية بالمرور منه، ثم غلقه ثانية. وللمقارىء إذن متعة تخيل هبوط الألواح الخشبية الضخمة للخزانات وكذلك قطع الأثاث الأخرى والبراميل الضخمة التى صارت تخفى المستأجر الجديد تماماً عن أعين الجمهور، فلا يكاد يرى منه سوى قبعته.

ويخرج عمال النقل من الغرفة بصعوبة بالغة. فالشباك مسدود بالأثاث والأبواب مسدودة بالأثاث أيضاً. ويسدل الستار على مشهد المستأجر الجديد وقد تجمع له كل أثاثه فى الغرفة، دون أن يدع له مكاناً للحركة، بل دون أن يدع منفذاً للهواء النقي فيتنفسه!

المستأجر الجديد للكاتب الفرنسى المعاصر أوجين إيونسكو هو أنا وأنت وكثير مثلنا ممن يحبون الإقتناء. نحن نقتنى الملابس. ملابس كثيرة ومتنوعة: إرضاءً لحبنا للجمال وإرضاءً لحبنا للظهور وإرضاءً أيضاً للمجتمع الذى يفرض علينا أن تكون لنا ملابس خاصة بكل وقت وكل مناسبة: ملابس صباحية وملابس مسائية، ملابس للرياضة وملابس للسهرة، ملابس للنهار فى المنزل وملابس للنوم. وطبعاً لا يكفى لباس واحد لكل ظرف، وإنما اثنان وثلاثة وأربعة: للتنوع. فالتكرار ممل، وحتى لا نثهم بالإهمال ولا بالبخل. ونتيجة لذلك، تصبح خزانتنا مألنة، منتفخة بالملابس التى نعلق بعضها ونطوى البعض الآخر منها لضيق المكان.

ونحن نقتنى الأثاث. فهناك مقاعد للحياة اليومية واستقبال الضيوف المقربين، ومقاعد لاستقبال الضيوف الأقل قرباً، أقصد هنا العلاقات الرسمية. وهناك طاولة فى المطبخ نتناول عليها الطعام يومياً - نحن أفراد الأسرة الواحدة - وطاولة أخرى أكبر وأكثر أناقة نستقبل عليها الضيوف، موجودة فى غرفة الطعام، مدججة بصوانين لأوانى الصينى التى لا نستعملها إلا فى السنة مرة. وهذا بساط أعجمى أعجبنا فاشتريناه، دون أن يكون له مكاناً على الأرض، فكسونا به "الموكيت" الذى يكسو أصلاً أرضية الصالة. وهذه ثريا ضخمة من العصر "الهيلينستى" تتدلى فوق

رءوسنا، دون أن نفكر فى عدد الضحايا التى ستسببها حتماً مع اقرب

أدب ونقد

زلزال تتعرض له المنطقة.

ونحن نقتنى الأجهزة الحديثة ونلهث وراء آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا. فهذا جهاز لعصر الخضر والفاكهة. وهذا جهاز لفرم اللحم. وهذا برّاد (ثلاجة) ببابين. وهذا مجمد عميق Deep Freezer لحفظ الطعام المعمر كالخضر المجمد واللحم المجمد. وهذه طبّاخة (بوتاجاز) بست عيون وتنور (فرن) وشواية، تعمل بالغاز والكهرباء معاً، لإعداد الوجبات "طويلة النفس". وهذا تنور (فرن) ذو موجة صغرى Micro Wave لإعداد الوجبات السريعة. وهذا تلفزيون أبيض وأسود كنا نستعمله في الماضي، مع بداية ظهور التلفزيون، وظل عندنا لم نستغن عنه، رغم ظهور التلفزيون الملون الذي اشترينا منه اثنين وثلاثة. فالأسرة متنوعة الأمزجة: هذا يريد مشاهدة مباراة الكرة، وهذا يريد مشاهدة عرض الأزياء، وهذا يريد مشاهدة الفيلم. وعندنا أيضاً من مستقبل الإرسال Receiver نوعان: العادي اشتريناه في السنوات الماضية والرقمي اشتريناه مؤخراً، فور ظهوره لما فيه من إمكانيات أفضل.

هذا علاوة على الأواني الفارغة من علب وبرطمانات. فبعد أن استهلكنا ما فيها من "نسكافيه" Nescafé أو جليب أو مربى احتفظنا بالإناء لأنه جميل أو لأن خامته فاخرة أو لنضع فيه أشياءنا الأخرى من أقلام وأدوات وزيّير، الخ... وإذا كان الفرد مثقفاً، فإنه يكس الكتب فوق بعضها: هذا كتاب أعجبه، وهذا كتاب سيستخدمه في يوم ما. وتتكوم الكتب على رفوف المكتبة ويعلوها التراب. والعمر طبعاً لا يكفى لإبتلاع هذا الكم الهائل من الكتب، فتبقى كما هي، دون أن يفتح الكثير منها، ويصفّر ورقها وتصبح غذاءً سائغاً للحشرات.

وهكذا تتراكم الأشياء حولنا وتزاحمنا - بحجمها ووزنها - في المساحة الضيقة التي نعيش فيها ولا نملك سواها. فلا تسمح لنا بالحركة ولا تسمح لنا بالتنفس. هذا علاوة على ما تتطلبه هذه الأشياء من تنظيف وصيانة وتحريك - وكلها أعمال مرهقة - فإذا بنا أسرى لها، بل عبيد لها، في حين أننا - نظرياً - ملاك لها.

نحن نقتنى الأشياء ولا نلقى منها بشيء، أملاً في مزيد من الراحة واليسر والرفاهية، يعنى في شيء من السعادة. لكن "العياريثقل" معنا، فنندفع بلا حساب في اقتناء الأشياء وتكديسها، يشجعنا على ذلك أننا مقيمون، نحيا حياة الحضر. وننسى في ذلك الإنسان البدوي الذي كان يحمل خيمته على ناقته ويرحل، سعياً وراء الماء والكأ. هذا الإنسان البدوي - الذي هو جزء من جذورنا التاريخية - هو

التجسيد الفعلي للحديث النبوي: "خفف الحمل، فإن العقبة كؤود" (

أدب وفن



أى الطريق صعبة). هذا الإنسان اعتقد أنه كان أكثر سعادة متناً، لأن داره كانت أبسط من ديارنا، وحركته كانت أيسر من حركتنا. لتتخيل أنه كان يقتنى كل ما تملك من أشياء، هل كان يوسعه الاستمرار فى الحياة؟

أدب ونقد

حواد

ريجيس دوبريه:

نعيش الحاضر على مذهب القرن التاسع عشر

د. محمد برادة

لأنه ينتمى إلى جيل ١٩٦٨ المهموم بالثورة والتغيير، المنفتح على مشكلات العالم الثالث بعد الاستقلالات، والمشدود إلى استيعاب تحولات المجتمعات الحديثة فى جميع المجالات، تلقى دوبريه تكويناً فلسفياً إلا أنه مارس كتابة الرواية والمحاولات النقدية والسيناريو والتحليل السياسى ودراسة تأثير وسائل الإعلام والاتصال فى عالم اليوم. ومنذ شبابه الباكر، ارتبط بتشى غيفارا واعتقل وأمضى سنوات فى السجن قبل أن يعود إلى فرنسا ١٩٧٣، ليتفرغ للكتابة وتحليل تجربة اليسار الثورى وما عرفته من انتكاسات وأسئلة جديدة.

وعندما فاز فرانسوا ميتران برئاسة الجمهورية الفرنسية سنة ١٩٨١، أصبح دوبريه أحد مستشاريه فى مجال الثقافة والسياسة، وأشرف على إعداد تقارير عن مشكلات الدين والتعليم والديمقراطية..

ثم أصبح فى ١٩٩٢ أول رئيس للمعهد الأوروبى لعلوم الأديان، وفى

يحتل
ريجيس
دوبريه
مكانة خاصة
فى الحقل
الثقافى
الفرنسى
المعاصر

أدب ونقد • عن مجلة الدوحة.

سنة ٢٠٠٦ كلفه رئيس الجمهورية آنذاك، جاك شيراك، بإنجاز بحث ميداني عن وضعية مختلف الطوائف الإثنية - دينية في الشرق الأدنى، موصياً إياه بمقاربة لا تستثنى أياً من قطاعات الرأي العام في تلك المنطقة..

وقد أنجز دوبريه رحلته إلى سورية وفلسطين وإسرائيل ولبنان والأردن ومصر، مقتنيا آثار السيد المسيح الذي تحدثت الأناجيل عن رحلاته بين تلك الأقطار دون ما حاجه إلى تأشيرة، وبعد ذلك سجل ملاحظاته وحواراته مع مسيحيين ومسلمين ويعود. في كتاب بعنوان: «رجل حسن النية في الأرض المقدسة، صدر عن دار غاليمار سنة ٢٠٠٠. وقد اتخذ هذا الكتاب شكل «شهادة وتدوين وتأمل». فاستطاع أن يكشف حقائق راهنة مثيرة للقلق ومنذرة بالانفجار.

على خلفية هذا السياق المرتبط بالاهتمام الكبير الذي يوليه ريجيس دوبريه، منذ عقدين، إلى الظاهرة الدينية وتأثيرها الحاسم في تشكيل الصراع السياسي والثقافي، التقينا في باريس لنحاوره حول الوضع الثقافي في فرنسا والعالم العربي، وحول واقع الديمقراطية والأدواء التي تتهددها في مجتمع الفرجة، وغلبة التلفزة والصورة على بقية وسائط الإقناع والتواصل.

رواية التاريخ

تكون أفضل من خلال عمل أدبي لا من خلال النسق الفلسفية

• كيف يمكن أن نحدد الوضع الاعتباري لريجيس دوبريه اليوم، أهو فيلسوف أم روائي أم كاتب مسرح، أم منظر لوسائط الاتصال؟

- لم أعد أعرف نفسي اليوم كفيلسوف. أنا حصلت على شهادة التبريز والدكتوراة، ودرست الفلسفة في مطلع شبابي، إلا أنني انفصلت عن هذه المهنة لسببين: الأول هو أن مادة الفلسفة في فرنسا والغرب تتمثل أساساً في تلقين تاريخ الفلسفة وشرح نصوصها والتعليق على أعلامها الكلاسيكيين. أي أنها تغدو تفكيراً من الدرجة الثانية لا علاقة له بالأشياء ذاتها وإنما بالتحليلات المنجزة حولها. وهذا المنهج يطبق على فترة تمتد مما قبل سقراط إلى هيدغر. وأنا أضيق ذرعاً بهذا التقليد

أدب ونقد

المستقى من الكتب المتبع في تدريس الفلسفة عندنا. والسبب الثانى هو أن الفيلسوف يعتمد على المفاهيم، والمفهوم بطبيعته عام لأنه لا يتفحص الأفراد والأوضاع الملموسة، ثم أن النسق الفلسفى شبكة ذات ثقبوف فضفاضة تفلت ليس فقط ما هو حدسى ووجدانى، بل وأيضا الواقعى الملموس الذى هو دائماً منفرد، ويبدو لى أن الأدب هو أقرب بكثير إلى العيش وأقدر على الإحاطة بالتعقيدات والتناقضات والتبدلات ولنقل بمفاجأة الواقع.

وأنا أجد أن الأوضاع التاريخية تسلم نفسها بطريقة أفضل، من خلال عمل أدبى مهم، أكثر من مما تكشف عن نفسها عبر نسق فلسفى. وما سيبقى من سارتر هو، على الأرجح، سيرته الذاتية «الكلمات»، ومجموعته القصصية «الجدار» أكثر من كتابة الفلسفى «نقد العقل الجدلى»، ذلك أن حرية الكتابة وحرية الإبداع فى «الكلمات» مثلاً، والمتمثلة فى تجلية المحددات الطفولية للمصير، أو الأسس العائلية اللاشعورية لاختيار سياسى أو فلسفى. هى التى تقودنا إلى جوهر الحوافز عند شخص ما. ونحن نجد عند بروسست فلسفة أكثر مما نجدها عند برغسون قد تقول لى: وماذا عن فرويد؟ فى الواقع الأكثر أهمية عند فرويد هو تحليلاته لحالات فردية، وليس الأنساق الكبيرة التى انتهى إليها.

• أنا متفق مع هذا التحليل لأننى اعتبر تذويت الكتابة بمثابة عنصر أساسى يتبع التعبير عن تجربة وجودية وفى الأدب العربى الحديث أسجل أن النصوص السير ذاتية ذات الكتابة المذوته هى التى تمكن «الأنا» من مجابهة الخطابات السائدة الأيديولوجية والدينية.. ولكننى أريد أن أسألك: ما السبب الذى يجعلك تلجأ إلى الأدب؟

- فعلا أنا اتوسل بالأدب للتعبير عن نفسى، بل وأحرزت جائزة «فيميناء» الأدبية سنة ١٩٦٧، وكتبت عدة روايات وسيناريوهات أفلام وفى الفترة الأخيرة أنجزت مسرحية.. وهذا ما يجعلنى أحس الآن أنتى أكثر قريباً من الأدب، ربما لأن الأسلوب يكتسى عندى أهمية قصوى، والمضمون هو دائماً مندرج فى الشكل واللغة والإيقاع، أما فى أدب الأفكار فالعنصر الأساس هو النبذة، ثم: هل نيتشه ينتمى إلى الأدب

أدب ونقد

أكثر من انتمائه إلى الفلسفة؟ اعتقد ذلك. وبالذات لأن المحتوى عنده موظف كلية داخل الشكل.

• يتميز مسار حياتك بالمراوحة بين الفعل الثورى المناضل، والجهد النظرى لفهم تعقيدات الواقع فى جميع مظاهره، وأنت تولى أهمية كبيرة لتحليل العنصر الدينى فى واقع المجتمعات الحديثة .. فما هو تعريف مفهوم التغيير لديك الآن؟ وهل يمكننا أن نتحدث بعد عن التغيير؟

- أعترف بأننى، مع مرور الزمن، أصبحت أهتم بالآماد البعيدة والاستمرارية والهويات أكثر من أن أهتم بالراهن . وغدت أنتبه إلى التيارات البحرية الثانية أكثر من انتباهى إلى الموجات على الشاطئ ، ومن هذا المنظور يهمنى تاريخ الحضارات أكثر من الصحافة التى تتحدث عن اليومى المباشر.

إن اكتشاف أهمية العامل الدينى ليس مرتبطاً عندى بأزمة روحية ، بل يعود إلى اكتشاف الشخصيات الثقافية التى جعلت إسبانيا تكون هى إسبانيا، وألمانيا هى ألمانيا، فرنسا هى فرنسا، ذلك أن اللغز الكبير هو ما يتبقى من خلال العابر، لناخذ مثلاً اللغة ، فالعربية توجد منذ ١٥ قرناً أو يزيد. والفرنسية منذ ألف سنة، وقد انتقلنا نحن من الملكية إلى الجمهورية . ثم إلى ديمقراطية اليوم. ونحن نتكلم نفس اللغة . وهذا هو ما يخلق شخصية من خلال سكاننا فى نفس المدن وعلى ضفاف نفس الأنهر وتحت طقس واحد. بعبارة ثانية ، فإن مقاومة اللاشعورات الجماعية تلك، هى التى قادتنى إلى دراسة العنصر الدينى. إنه بالأحرى ، هم انتريولوجى وراء محاولتى أن أفهم ما الذى يجعل الناس يلتفون حول شىء معين. وما الذى يؤدي إلى وجود الاجتماعى بدلاً من الفردى ، وما هو السر وراء وجود أمم وعهود ثقافية ، ووجود سمات عائلية مشترك بين مغربى وباكستانى فيما كل شىء يفارق بينهما أو وجود سمات عائلية بين ساكن مدينة «ليل» وآخر من «إيكس أنبروفانس» أو بين بولونى وإسبانى، وذلك ما يكون الغرب وفضاءاته التى تجتاز الزمن.

قد تقول لى هذا تحليل ثقافى، كلا فأنا لا أعتقد أن الثقافات هى كيانات متجمدة . ثانية، بل هى لحسن الحظ متحركة ، لكن انطلاقاً من قاعدة مستقرة

أدب ونقد

نسبياً، من هذا المنظور، فإن ما كان ماركس يسميه بخفة «بنية فوقية»، قد يكون مندرجاً ضمن «البنية التحتية»، لقد كان يفهم البنية الفوقية على أنها العلاقة بالأفكار والفن والأشكال المؤسساتية، وكل هذا يتصل في نظري بالاشعور الذي لا يمكننا أن نفعل به ما نشاء. هناك في داخلي شيء ليس مني بل هو من نحن . كيف نتنقل من «أنا، إلى «نحن»، وما هو «نحن»، «نحن العرب، تعنى ماذا؟ «نحن الفرنسيين»، «نحن الأميركيين، ماذا تعنى؟ .. في أصل كل ذلك هناك ميثولوجيا من دون شك، هناك أساطير تتعلق بالأصل وانساق للنقل والتوريث يمكن أن تكون هي اللغة والأدب مثلما يمكن أن تكون هي الإيمان الديني أو العقيدة.

في فترة سابقة. كان يتم إهمال ما يبقى لصالح ما هو عابر، وكان ذلك فيما أظن خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . واليوم اعتقد أننا جميعاً مضطرون إلى أن نأخذ في الاعتبار ما يبقى ولماذا يبقى ويستمر؟ وسواء كنا نحب الدين أم لا. في معناه الدوغماتي، المذهبي والكهنوتي، فإنني ملزم بأن ألاحظ أنه لو كان ماركس أو حتى أوغيست كونط محقين. لما كان للدين وجود اليوم. أليس كذلك؟ لقد كان سائداً في القرن الثامن عشر. أن فتح مدرسة يعنى أن كنيسة أو مسجداً أو كنيساً سيغلق . لأنهم خلطوا بين شيئين: خلطوا معرفة العالم الموضوعية التي هي مجال العلم ببعض الحاجات الأساسية لدى الحيوان الرمزي والتي تجعلنا في حاجة إلى أوهام تأسيسية قوامها الخرافات والأساطير . وما قال بول فاليري : ماذا كان سيصير الإنسان من دون مساعدة يتلقاها مما لم يكن يوجد؟ إننا في الأساس حيوانات رمزية نحدد أنفسنا قياساً بما لا يوجد سواء كان الأمس الذي لم يعد موجوداً، أو الغد الذي لا يوجد بعد، أو الذاكرة التي لا تتوافر على حقيقة مادية..اقرأ مذكرات الجنرال دوغول عن سنوات الثلاثينيات والأربعينيات ، فستلاحظ أنه كان مسكوناً باللامرئي الذي يسميه «فرنسا، إن فرنسا ابتداءً شعري ومع ذلك هي التي ستحدد له ممارسته . لقد جعل منها شخصاً له جسد هو أرض فرنسا ، وروح غامضة ، آمرة ، لا تقاوم هي التي توجه فعله . ذلك إن الإنسان حيوان شعري من الثدييات إلا أنه منحور ومعذب بشيء لا يوجد خارج ذهنه.

أدب وفن

• هذا تحليل على المدى البعيد يأخذ في الاعتبار الأبعاد العلمية والانتربولوجية والتاريخية.. لكن هناك أيضاً الوضع الاعتباري للمثقف الذي تسائله الأحداث الظرفية والسياسة، فكيف يعيش ذلك؟ كيف يحقق المثقف وجوده اليوم؟

- المثقف هو شخص يجهر برأيه الخاص حول مجرى الأمور، فهو إذاً تابع لوسائل الاتصال، أما الفنان ليس محتاجاً إلى أن يقول ما يفكر به، والشاعر والموسيقي ليسا مطالبين بأن يحددا موقعهما بالنسبة إلى الرئيس بوش أو ساركوزي، يحمل المثقف هذه الصفحة في نطاق توفره على وعى مدنى أى عندما يتحمل مسئوليته كمواطن . عندئذ يريد أن يؤثر وينير الطريق لمواطنيه ويكون عليه أن يتحدث إليهم ، وإذا يكون تابعا للصحف والتليفزيون إن المثقف رجل وسائط إعلامية والمعضلة هي أن الوسائط تحطم الذكاء وإذا تدخل في حلقة مفرغة المثقف اليوم يجسد تناقضا في اسمه لأنه إما أنه مؤثر وعندئذ عليه أن يصير صحفياً في المجال السمعي البصري، وبهذه الصفة لا يمكنه أن يكون مثقفاً لأن خاصية الذكاء أن يكون مستقلاً وغير تابع لجمهور مسموع. أليس كذلك؟ وإذا يغدو المثقف مثل سياسى أو محترف سياسة . عندئذ يظهر في الواجهة سياسيو الذكاء الذين يكيفون خطابهم . كل أسبوع مع حركات الراى العام ويعانقون قضية اللحظة الراهنة..

أن يبقى المثقف على الصورة التى كان عليها فولتير أو إميل زولا أو بول فاليرى داخل نظام قائم على الصورة وقياس إصغائية التليفزيون . وعلى الحاجة إلى الشهرة المباشرة، هو أمر فى منتهى الصعوبة . فى سياق مثل هذا لم أعد أعرف نفسى بصفة مثقف.

• نلاحظ ، حالياً ، أزمة حادة فى صفوف اليسار الفرنسى وبخاصة داخل الحزب الاشتراكى.. كيف نفسر ضعف اليسار؟ هل من الصعب بلورة رؤية للعالم قادرة على تجميع الفئات المتطلعة إلى التغيير؟

- أشير انتباهك إلى أن رجل السياسة يخضع لمنطق القوى وليس لمنطق

أدب وفن

الأفكار، وخاصة في ظل ديمقراطية الرأي ، والسياسى فى تعريفه هو ذاك الذى سيخون المثقف لأنه مضطر إلى أن يتحرك وسط نظام من التحالفات وموازين القوى حيث مسألة الحقيقة أو العدالة هي دائماً ثانوية قياساً إلى سؤال «هل لدى الأغلبية أم لا ؟» ، مع من يمكننى الوصول إلى الحكم» ، مع من يمكننى أن أظل فى السلطة».

إن اليسار الفرنسى يتوفر على مشاعر ولكنه لا يمتلك مذهباً، ولم يعد ماركسياً، وهو لم يصبح بعد ديموقراطياً على الطريقة الأمريكية ويتجه ليصبح حزباً ديموقراطياً حسب النموذج الأمريكى من دون أن يضع موضع تساؤل أسس النظام الرأسمالى.

• هل هذا التوجه كاف لتحقيق توازن بين الرؤية الرجعية والرؤية المتطلعة إلى مجابهة معضلات راهنة أشرت إليها فى المحاضرة التى ألقيتها فى شبيلية سنة ٢٠٠٧ بعنوان «أسطورة معاصرة: حوارات الحضارات»، وفيها لخصت المشكلات فى ارتفاع الديمغرافيا، وانبعاث القديم، العتيق لمحاصرة الحداثة والبلقنة المتحدرة من العولمة؟

- إن التحديات فى عالم اليوم بلغت درجة من الاستفحال تجعل اليسار واليمين متجاوزين على السواء، فالمسألة الديمغرافية والتحول التقنى المتصل بالإعلاميات والحضور الكلى للأنية . وتساوى الجميع أمام الإعلام وتبخر المال. وباختصار كل ما له علاقة بالعولمة.

بالإضافة إلى اكتساح تلوث البيئة للكرة الأرضية. كل ذلك يندرج ضمن الرهانات التى لم يواجهها ولم يفكر فيها القرن التاسع عشر. ونحن نعيش على مذاهب القرن ١٩: الاشتراكية بالنسبة لليسار، والليبرالية بالنسبة لليمين. هناك من دون شك صفحة يتوجب علينا أن نطويها.

• منذ ما يزيد على العشرين سنة، حاول مثقفون ذوو مصداقية أن يمدوا جسراً بينهم وبين السلطة ليجنبوا بلادهم بعض أخطاء السياسة، خاصة فى عهد الرئيس ميتران.. وأنا أريد أن أطرح سؤالاً عاماً: هل يستطيع المثقفون - على رغم اختلاف الرؤية بينهم وبين الساسة ، أن

أدب وفن

يساعدوا بلادهم وأن يضطلعوا بدورهم فى ظل هذا التعارض؟

- من واجبهم أن يمدوا الجسور، إذا سلمنا بأن المثقف هو ذلك الذى يريد أن ينقل فكرة إلى حيز الواقع، فإنه يستطيع، منطقياً، أن يصبح مستشار الأمير، مادام لا يستطيع أن يكون هو نفسه الأمير وما دام يسعى إلى تحقيق الفعالية، إلا إذا كان طوبوياً أو حائماً يكتفى بتدريج الكتب. أما إذا كان المثقف يأخذ مأخذ الجد مسئولية الذكاء، فإنه لن يكون عبثاً أن يلتمس مسئوليات سياسية، وبما أن المثقف، عموماً، ليس منتخبا، فإن هناك منصباً يسمى «مستشار الأمير» منذ أفلاطون وصولاً إلى كيسنجر. وقد كنت أنا نفسى فى فترة سابقة مستشاراً للأمير ولا أندم على ذلك.

• فى العالم العربى اذكر أنه منذ ثلاثة عقود كان هناك من نادى بالتعاون بين المثقفين والأمير، إلا أن طبيعة الأنظمة المطلقة حالت دون نجاح التجربة، ولا يزال، الطلاق بين الثقافى أو السياسى قائماً عندنا..

- هناك فرق بين الأتوقراطية والاستبداد المتنور، فى القرن الثامن عشر، فردريك الثانى وكاترين ملكة روسيا اللذان كان يطلق عليهما اسم مستبدين متنورين، كانا أميرين منفتحين على الحداثة وأحاطا نفسيهما بمجموعة من الفلاسفة، من أمثال ديدرو وفولتير.. أما الأتوقراطية المستبد فإنه لا يتوفر على مشروع مجتمعى ولا يهدف سوى إلى الاستمرار فى السلطة هو وعشيرته، ولا يحتاج إلى منظور طويل الأمد.

• تقول فى محاضرتك بإشبيلية، «إننا نسكن داخل ثقافة ولا نسكن تقنية»، فهل هكذا رأى يضترض أن بإمكان الثقافة أن تظل بمنأى عن التأثيرات التقنية والسياسية والاجتماعية؟

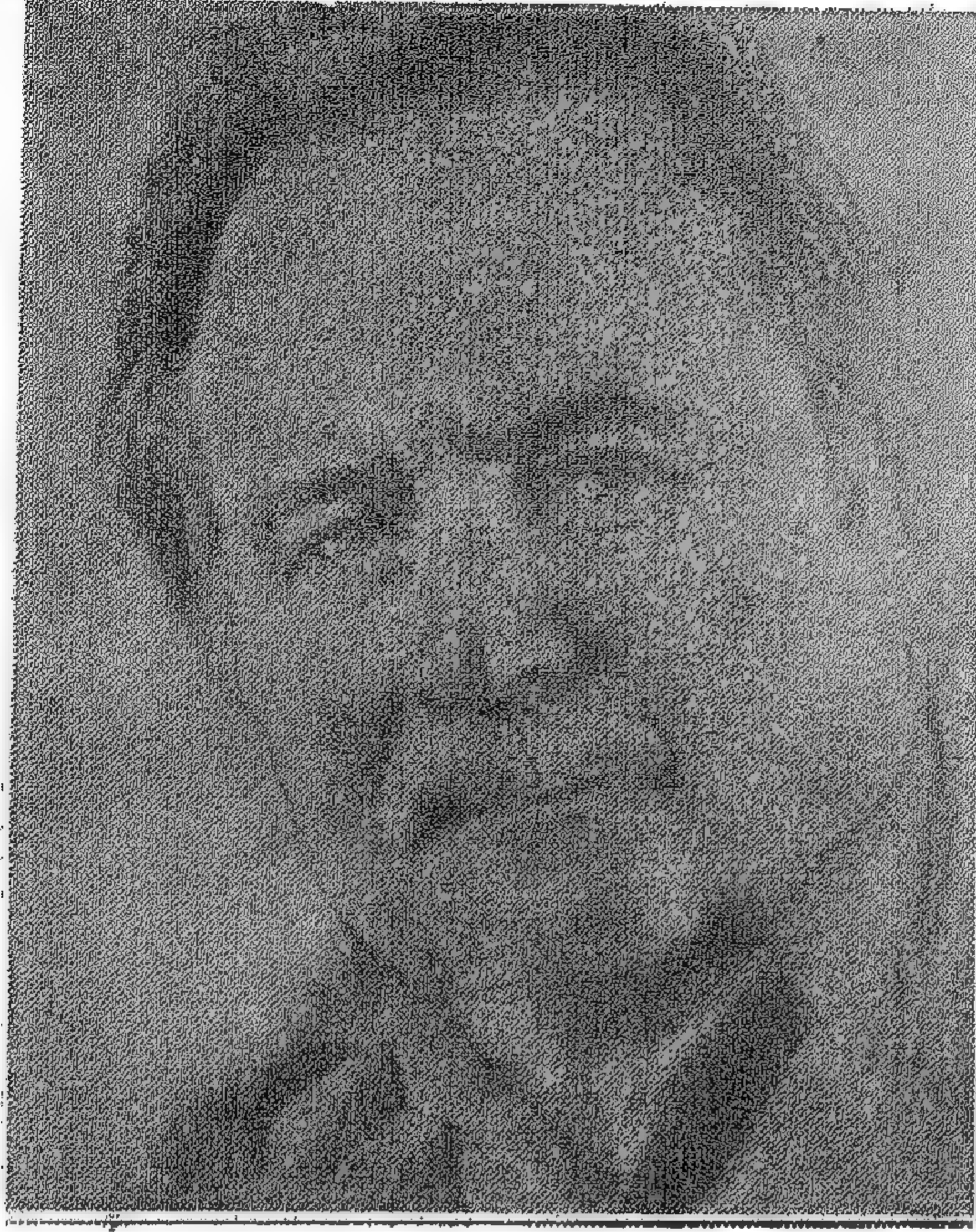
- أنا أرى أننا نستطيع أن نسكن داخل ثقافة عندما تكون قد تبلورت تماماً، بينما أجد، مثلاً، أن الثقافة العربية هى مجال لصراع دائم بين أنصار الحداثة والمشايخين للقيم الماضية.

أدب - نقد

كلا، إن خاصية نسق تقنى فى أنه . فى الآن نفسه ، عابر للأمم وانتقالى ، فعندما اخترعت السيارة كانت مهياة لأن تطوف العالم كله. ونفس الشيء بالنسبة للتليفزيون أو الكتابة التى كانت أيضاً نسقا تقنياً (أتحدث هنا عن الأبجدية) فى حين أن النسق الثقافى يجتاز العصور والأنظمة السياسية ومراحل النمو التقنى ، ولكنه يظل متوطناً فى بلاد معينة ، لناخذ الصين على سبيل المثال. سنجد أن الصينيين يستعملون كتابة تعتمد الرموز وهم فى عهد الحزب الشيوعى، غير أنهم كانوا يستعملون نفس الكتابة منذ ألف سنة فى عهد الإمبراطور ابن السماء! من خلال الثقافة تستطيع أن تتواصل مع أناس ماتوا منذ ٥٠٠ سنة، ولكن جرارة لا تستطيع أن تتواصل مع محراث لأنها لم تعد فى حاجة إليه. ذلك أن التقنية ليست لها ذاكر، فى حين أن الثقافة هى ذاكرة، إن الثقافة تشكل الشخصية لأنه ما من شخصية فردية توجد لذاتها وكأنها نزلت من السماء. والحيوانات ليس لها ثقافة، فهى تتواصل ولكنها لا تنقل شيئاً إلى أجيال أخرى. وإذا أمسك شاميانزى بعصا ليسقط تفاحة من فوق الشجرة فإنه لن ينقل العصا إلى الشاميانزى الصغير، بينما نحن ننقل العصا إلى أبنائنا ، وعلى هذا النحو يتكون موطن هو عبارة عن غلاف يتكون أولاً من لغة، وهو عنصر أساسى، ولكن أيضاً من طريقة لحساب الزمن والحفلات الدينية وأيام العطلة.. لكل ثقافة أساطيرها وأماكن يحج إليها. نعم، نحن نسكن ثقافة ، ويمكن أن نحول العالم إلى شبكة وهذا ما يعطينا إنترنت . إلا أننا لا نسكن الإنترنت . أما الثقافة فهى حميمة جماعية ومنزل للعائلة.

• لكن هناك فى جميع الأحوال، جدلية تعمل باستمرار داخل

أدب وفن كل ثقافة ، خاصة فى المجتمعات، «المحصورة» التى تعطلت



ديناميتها؟

- هنا تكمن الصعوبة ، فإذا اعتبرنا أن الحقيقة قد كشفت مرة واحدة، وأنه لم يعد هناك سبب للابتكار والتجديد، وأن ليس بوسعنا سوى أن نكرر ما فعلناه فإننا سنصل إلى الجمود وننغلق في قلعة محصنة منعزلين منغلقيين داخل زمن ثابت.. لكن، هناك انحراف آخر عندنا في الغرب، ويتمثل في قابلية التبخر أي التعلق بالعيش في اللحظة من دون ذاكرة ولا إحساس بالدين تجاه واقع ينتمي إلى الأسلاف.

إما أننا داخل الرمزي الخالص فنتطهر، وإما أننا داخل المالى الخالص فنصير فقاعة صابون . بطبيعة الحال، بين عبادة الخالد وعبادة اللحظة هناك توسط يجب العثور عليه، وقد وجدناه نحن في النهضة، التي تقدمت نتيجة للأنساق التقنية واكتشاف وسائل الإبحار والطباعة. وكل ذلك أرغمنا على التقدم واكتشاف ثقافات أخرى، لقد شرع الغرب يسائل نفسه منذ القرن السادس عشر. أى منذ اللحظة التي اكتشف فيها حضارات أخرى. وكان من حظنا أننا عشنا العصور الوسطى أولاً ثم النهضة . أما العالم العربى فمن سوء حظه التاريخى أنه بدأ بالنهضة ما بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلاديين، ثم عاش القرون الوسطى بعد ذلك. إلا أنني متأكد من أن العالم العربى - الإسلامى سيعرف نهضته الثانية بفضل العولمة وانتقال

أدب ونقد الأشخاص والأفكار واكتساح التقنية الجديدة للثقائيد العتيقة ■

الديوان الصغير

حفنة تمر

قصص من الطيب صالح



إعداد وتقديم:

حلمى سالم



قبل أن يرحل الكاتب الروائي السوداني الكبير الطيب صالح، كانت
أوساط أدبية عديدة قد رشحته لجائزة نوبل في الأدب.
وبصرف النظر عن تحقيق هذا الترشيح من عدمه، فإن الترشيح في
ذاته كان شهادة مجددة على أن الأدب المتصل بتراب وطنه الصغير
اتصالاً وثيقاً، هو الأدب الذي يصل إلى الوطن الأكبر (العالم كله).
لم تكن «موسم الهجرة إلى الشمال» هي «رة الطيب الوحيدة، فقد
كتب «عرس الزين»، و«مريود»، و«ضوء البيت»، و«بندرة شاه»، و«دومة
وحامد»، وغيرها. وهنا، بعض قصص الطيب صالح القصيرة، نقدمها
لقارئ، لكي يستمتع ويجدد تعرفه بقامة سامقة من قامات الأدب
العربي الحديث ■

ح.س.

أدب ونقد

حفنة تمر

لأبد أننى كنت صغيراً جداً حينذاك. لست أذكر كم كان عمري تماماً، ولكننى أذكر أن الناس حين كانوا يروننى مع جدى كانوا يربتون على رأسى، ويقرصوننى فى خدى، ولم يكونوا يفعلون ذلك مع جدى. العجيب أننى لم أكن أخرج أبداً مع أبى، ولكن جدى كان يأخذنى معه حيثما ذهب، إلا فى الصباح حين كنت أذهب إلى المسجد، لحفظ القرآن. المسجد والنهر والحقل، هذه كانت معالم حياتنا. أغلب أندادى كانوا يتبرمون بالمسجد وحفظ القرآن ولكننى كنت أحب الذهاب إلى المسجد. لأبد أن السبب أننى كنت سريع الحفظ، وكان الشيخ يطلب منى دائماً أن أقف وأقرأ سورة الرحمن، كلما جاءنا زائر. وكان الزوار يربتون على خدى ورأسى، تماماً كما كانوا يفعلون حين يروننى مع جدى. نعم كنت أحب المسجد. وكنت أيضاً أحب النهر. حائماً نفرغ من قراءتنا وقت الضحى، كنت أرمى لوحى الخشب، وأجرى كالجن إلى أمى، والتهم إفطارى بسرعة شديدة وأجرى إلى النهر وأغمس نفسى فيه وحين أكل من السباحة، كنت أجلس على الحافة وأأمل الشاطئ الذى ينحنى فى الشرق ويختبئ وراء غابة كثيفة من شجر الطلح. كنت أحب ذلك. كنت أسرح بخيالى وأتصور قبيلة من العمالقة يعيشون وراء تلك الغابة.. قوم طوال فحال لهم لحى بيضاء وأنوف حادة مثل أنف جدى.

أنف جدى كان كبيراً جداً، قبل أن يجيب جدى عن أسئلتى الكثيرة، كان دائماً يحك طرف أنفه بسبابته، ولحية جدى كانت غزيرة ناعمة بيضاء كالقطن. لم أرفى حياتى بياضاً أنصع ولا أجمل بياضاً من لحية جدى. ولأبد أن جدى كان فارع الطول، إذ أننى لم أرا أحداً فى سائر البلد يكلم جدى إلا وهو يتطلع إليه من أسفل، ولم أرا جدى يدخل بيتاً إلا وكان ينحنى انحناءة كبيرة تذكرنى بانحناء النهر وراء غابة الطلح. كان جدى طويلاً ونحياً وكنت أحبه واتخيل نفسى، حين استوى رجلاً، أذرع الأرض مثله فى خطوات واسعة. واطن جدى كان يؤثرنى دون بقية أحفاده. ولست ألومه، فأولاد أعمامى كانوا أغبياء وكنت أنا طفلاً ذكياً. هكذا قالوا لى. كنت أعرف متى يريدنى جدى أن أضحك ومتى يريدنى أن أسكت، وكنت أتذكر مواعيد صلاته، فأحضر له «المصلاة» وأملأ له الأبريق قبل أن يطلب ذلك منى. كان يلذ له فى ساعات راحته أن يستمع إلى أقرأ له من القرآن بصوت منغم، وكنت أعرف من وجهه جدى أنه أيضاً كان يطرب له. سألته ذات يوم عن جارنا مسعود.

أدب ونقد

قلت لجدي: (أظنك لا تحب جارنا مسعود؟) فأجاب بعد أن خلك طرف أنفه بسبابته: (لأنه رجل خامل وأنا لا أحب الرجل الخامل). قلت له: وما الرجل الخامل؟ فاطرق جدي برهة ثم قال لي: (انظر إلى هذا الحقل الواسع. ألا تراه يمتد من طرف الصحراء إلى حافة النيل مائة فدان؟ هذا النخل الكثير هل تراه؟ وهذا الشجر؟ سنط وطلح وسيال. كل هذا كان حلالاً بارداً لمسعود، ورثه عن أبيه). وانتهرت الصمت الذي نزل على جدي، فحولت نظري عن لحيته وادركته في الأرض الواسعة التي حددها لي بكلماته. (لست أبالي من يملك هذا النخل ولا ذلك الشجر ولا هذه الأرض السوداء المشققة. كل ما أعرفه أنها مسرح أحلامي ومرتع ساعات فراغي) بدأ جدي يواصل الحديث: (نعم يا ابني. كانت كلها قبل أربعين عاماً ملكاً لمسعود ثلثاها الآن لي أنا). كانت هذه حقيقة مثيرة بالنسبة لي، فقد كنت أحسب الأرض ملكاً لجدي منذ خلق الله الأرض.

(ولم أكن أملك فداناً واحداً حين وطلت قدمي هذا البلد، وكان مسعود يملك كل هذا الخير. ولكن الحال انقلب الآن، وأظنني قبل أن يتوفاني الله سأشتري الثلث الباقي أيضاً).

لست أدري لماذا أحسست بخوف من كلمات جدي. وشمرت بالعطف على جارنا مسعود. ليت جدي لا يفعل! وتذكرت غناء مسعود وصوته الجميل وضحكته القوية التي تشبه صوت الماء المدلوق. جدي لم يكن ضحكك أبداً. سألت جدي لماذا باع مسعود أرضه؟ (النساء). وشمرت من نطق جدي للكلمة أن «النساء» شيء فظيع. (مسعود يا بني رجل مزواج كل مرة تزوج امرأة باع لي فداناً أو فدانين).

وبسرعة حسبت في ذهني أن مسعود لا بد أنه تزوج تسعين امرأة، وتذكرت زوجاته الثلاث وحاله المبهدل وجمارته المرجاء وسرجه المكسور وجلبابه الممزق الأيدي. وكدت أتخلص من الذكرى التي جاشت في خاطري، لولا أنني رأيت الرجل قادماً نحونا، فنظرت إلى جدي ونظرت لي. وقال مسعود: «سنحصد التمر اليوم، ألا تريد أن تحضر؟» وأحسست أنه لا يريد جدي أن يحضر بالفعل. ولكن جدي هب واقفاً، ورأيت عينه تلمع برهة ببريق شديد، وشدني من يدي وذهبنا إلى حصاد التمر مسعود. وجاء أحد لجدي بمقعد عليه فروة ثور. جلس جدي وظللت أنا واقفاً. كانوا خلقاً كثيراً. كنت أعرفهم كلهم، ولكنني لسبب ما أخذت أراقب مسعوداً، كان واقفاً بعيداً عن ذلك الحشد كأن الأمر لا يعنيه، مع أن النخل الذي يحصد

كان نخله هو، وأحياناً يلفت نظره صوت سبيطة ضخمة من التمر

أدب ونقد

وهى تهوى من عل.

ومرة صاح بالصبي الذى استوى فوق قمة النخلة، وأخذ يقطع السبيط بمنجله الطويل الحاد: «حاذر لا تقطع قلب النخلة». ولم ينتبه أحدا لما قال، واستمر الصبي الجالس فوق قمة النخلة يعمل منجله فى العرجون بسرعة ونشاط وأخذ السبيط يهوى كشيء ينزل من السماء، ولكننى أنا أخذت أفكر فى قول مسعود: «قلب النخلة، وتصورت النخلة شيئاً يحس له قلب ينبض، وتذكرت قول مسعود لى مرة حين رأى لعبت بجريد نخلة صغيرة: «النخل يا بنى كالأدميين يفرح ويتألم». وشعرت بحياء داخلى لم أجد له سبباً.

ولما نظرت مرة أخرى إلى الساحة الممتدة أمامى رأيت رفاقى الأطفال يمشون كالنمل تحت جذوع النخل يجمعون التمر ويأكلون أكثره، واجتمع التمر اكواماً عالية.

ثم رأيت قوماً أقبلوا وأخذوا يكيلونه بمكايل ويصبونه فى أكياس. وعددت منها ثلاثين كيساً. وانفض الجمع عدا حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من الشرق، فالتفت فإذا جدى قد نام، ونظرت فإذا مسعود لم يغير وقفته ولكنه وضع عوداً من القصب فى فمه وأخذ يمضغه مثل شخص شبع من الأكل وبقيت فى فمه لقمة واحدة لا يدري ماذا يفعل بها. وفجأة استيقظ جدى وهب واقفاً ومشى نحو أكياس التمر وتبعه حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا والرجلان الغريبان. وسرت أنا وراء جدى ونظرت إلى مسعود فرأيتة يدلف نحونا ببطء شديد كرجل يريد أن يرجع ولكن قدميه تريد أن تسير إلى أمام. وتحلقوا كلاهم حول أكياس التمر وأخذوا يفحصونه وبعضهم أخذ منه حبة أو حبتين فأكلها، وأعطانى جدى قبضة من التمر فأخذت أمضغه. ورأيت مسعوداً يملأ راحته من التمر ويقربه من أنفه ويشمه طويلاً ثم يعيده إلى مكانه. ورأيتهم يتقاسمون. حسين التاجر أخذ عشرة أكياس، والرجلان الغريبان كل منهما أخذ خمسة أكياس. وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من ناحية الشرق أخذ خمسة أكياس، وجدى أخذ خمسة أكياس، ولم أفهم شيئاً، ونظرت إلى مسعود فرأيتة زائغ العينين تجرى عيناه شمالاً ويميناً كأنهما فاران صغيران تاهتا عن جحرهما.

وقال جدى لمسعود: مازلت مديناً لى بخمسين جنيها فتحدثت عنها فيما بعد، ونادى

حسين صبيانه فجاءوا بالحمير، والرجلان الغريبان جاءا بخمسة

جمال. ووضعت أكياس التمر على الحمير والجمال. ونهق أحد

أدب ونقد



الحمير وأخذ الجمل يرغب ويصيح.

وشعرت بنفسى أقترب من مسعود. وشعرت بيدي تمتد إليه كأنى أردت أن المس طرف ثوبه. وسمعته يحدث صوتاً في حلقه مثل شخير الحمل حين يذبح. ولست أدري السبب، ولكننى أحسست بألم حاد في صدري. وعدوت مبتعداً. وشعرت أننى أكره جندى في تلك اللحظة. وأسرعت العدو كأننى أحمل في داخل صدري سرا أود أن أتخلص منه.

ووصلت إلى حافة النهر قريباً من منحناه وراء غابة الطلح.

ولست أعرف السبب، ولكننى أدخلت أصبعي في حلقى وتقيأت التمر

الذى أكلته ■

أدب ونقد

هكذا يا سادتي

هذه الفتاة لم تبتسم لى ؟ لأننى أجنبى ؟ أم لأن أنفها كبير وفمها واسع وعيناها زرقاوتان ؟ أهل هذا البلد يحبون المرأة دقيقة الأنف ، صغيرة الفم ، دعجاء العينين ، واضح هذا من تحلقهم حول تينك المرأتين .

كانت الفتاة كأنها تقف على الشاطئ الآخر ، بينى وبينها بحر من الأمور التافهة . أول ما دخلت القاعة وقعت عيني على فمها الواسع ، رأيت جفنها يرتعش قليلاً . لعلها فهمت ، وجاءت ربة البيت ووضعت ذراعها الممتلئة الأملس فى ذراعى وساقتى فى غمامة من العطر إلى الباقيين . لم تفرغ من نطق اسمى حتى افترت ثغور النساء ، مرة واحدة ومن الرجال أيديهم . كأنهم كانوا ينتظرون قدومى من زمان طويل ، كأنهم دربوا أنفسهم ، واستعدوا للقاءى كما يستعد الممثل لمقابلة الجمهور أول مساء أنا الجمهور . من هم إذا ؟

بلدنا يرحب بك .

أهلاً وسهلاً شرفت .

نحن جميعاً تحت أمرك .

تكرم عينك .

ألا تعتقد أن بلدنا أجمل بلد على وجه الأرض ؟ .

كيف أجيب عن سؤال كهذا ؟ لم أجد مفراً من أن أحول بصري عن صدر المرأة ، وألقيه على الجبل . صحيح ، هو بلد لا يخلو من حسن . الجبل متوهج السفوح ، والبحر عند قدميه هادئ شفاف . فى أول الليل . هذا صحيح . أما أن هذا البلد هو أجمل بلد على وجه الأرض .

صدقت يا سيدتى . بلدكم روعة . لم أكد أصدق عينى . حين حلفت الطائفة فوق شعلة النور هذه ، حسبت أننى فى حلم وما أزال اعتقد أننى فى حلم .

وفهمت المرأة ما أعنى ، فحمرت خديها حمرة خفيفة علامة الخجل . أقسم أنها دفعت الدم إلى خديها بتعمد وإرادة كأنها تسيطر على شرابينه ومنافذه ومصباته . وتذكرت الفم الواسع فالتفت بعينى دون أن أحول وجهى عن محدثتى .

لاتزال تنظر إلى . هل هى أجنبية مثلى ؟ والتفتت محدثتى بطرف عيناها أيضاً إلى

حيث وقع نظرى ولما نظرت إلى كان على وجهها طيف مرح ، كأنها

تقول لى : « فهمت ، هذه المرأة يجب أن أحسب حسابها ، سيكون المساء

أدب وفن

بينى وبينها ساحة حرب صامته ، فإما هزمتنى وإما نجوت. هذه الساعة التى تتكتك فى جمجمتى، لئتنى استطيع شلها. إذن لاستمتعت بالسهرة. إذن لضحكى وغازلت وناققت، وأى ضرر؟ لكننى أعلم أنها ستظل تدور. سأفكر لئتنى أعطل فكبرى هذه الليلة ، فأنا متعب وهؤلاء القوم عندهم استعداد، وأريد أن أنام كالطفل . هذا لم يحدث. شىء فى داخلى سيقف بمعزل، يراقبنى ويراقب الناس. هذا الصوت الصغير، سيظل يهمس من داخلى: «خطأ، ولا تفعل هذا، وسخيف سيوعز إلى بأن أضحك فى الموقف الذى تكفى فيه هزة الرأس. سيدفعنى إلى زم شفتى فى عناد، فى الموضوع الذى يحسن فيه الضحك. وهذا الطيف الساخر فى عينى ماذا أفعل به؟ سيسمع الناس صوتاً لا يخلو من عنذوبة يقول كلاماً معسولاً وقبل أن يقع الكلام حيث أريد له أن يقع، ينظرون إلى الطيف الساخر فى عينى، يكذب كل ما قلت . وضع معقد . لكننى هذه الليلة سأمحو الطيف الساخر، بأى وسيلة ، سأشرب إذا استدعى الأمر. ويسكى؟

«لا. اشكرك. عصير برتقال».

ونظر إلى رب البيت مستغرياً، نظرة شملتنى من رأسى إلى قدمى.
«أنت عشت وقتاً طويلاً فى انجلترا، أليس كذلك؟»
«بلى»

«ومع ذلك لا تشرب؟»

«لا عن ورج، ولكننى ذقت الشراب فلم يرقن . سأشرب هذه الليلة إذا استدعى الأمر. وتلفت الرجل حوله كمن يبحث عن معين. وكانت المرأة قد أدارت لنا ظهرها. كانت تضاحك فتاة مسيلة الشعر، على عينيها نظارة. لكن ظهرها كان معى . أقسم أن ظهرها كان يقول لى كلاماً . تحولت نحونا فجأة ، وقال زوجها:
«هذا الرجل لا يشرب».

وجحظت عينا المرأة كأن زوجها قال لها: «هذا الرجل هارب من السجن».
«ماذا؟»

«سأشرب هذه الليلة إذا استدعى الأمر».

«تشرب الآن ولا صحت بأعلى صوتى، وجمعت عليك الناس».

وأخذت الكأس من يدها، وقد أغوتنى عيناها. عيناها خضروان محاطتان بزرقة كالبقع الضحلة فى البحر، وانساناهما واسعان إما بفعل الشراب،
أدب ونقد وإما المجهود العظيم الذى تبذله المرأة لهزيمتى. ما شأنها بى، هذه

المرأة؟ واضح أنها قررت أن تهزمنى هذه الليلة، لكن لماذا؟ فى سنوات مراهقتى، اشرت النيران فى جوفى بأحلام عن هذه المرأة فى مطلع شبابى، علمتنى الحب واحدة كهذه المرأة.

امراة نحو الأربعين . امرأة. وجه حى، وصدر صلب شرس، وكفل كبير تأتى. صرخة بدائية هذه المرأة. تخون زوجها، ما فى ذلك شك، وتنام الليل بجواره لا يقلقها شعور بالإثم، لو أننى الآن تركت نفسى على سجيتها، لهزمتنى دون كبير جهد، لكننى لن استسلم، بأى حال من الأحوال، لن استسلم.

احلف لكم أنها قرأت ما دار فى ذهنى، فضحكت، وقال: لا تخف منى. أننى لا أعض..

تحسست بطرف لسانى السائل الأصفر، وحاولت أن احدد لذهنى طعمه، (ذهنى يطلب منى أن احدد له كل شيء). لكننى لم استطع. وتذكرت طعماً آخر، (حساساً آخر، حاولت كثيراً أن احده لذهنى فلم استطع. بعض الأمور لا يمكن وصفها، ولعل إغراق بعض الناس فيها نوع من المثابرة. لسانك لونه قرمزي، كأن فى فمك غروب شمس..

وهنا، هنا، يا سادتى، احلف لكم أننى كدت أنهزم، ضربة واحدة مفاجئة، اتتنى من حيث لا احتسب، أعددت لكل شيء عدته، أغلقت كل الثغرات، رسمت الخطوط، وعززت خطوط دفاعى. جبهتى السمرء، شعرى المجعد، عيناى الطويلتا الأهداب. أما لسانى، هذا لم يخطر لى على بال، وأما إن فى فمى غروب شمس! وتراجعت من هول الضربة فضحكت، وضحكت محدثتى، وهى تتعمد إبراز أسنانها المنتظمة العاجية، ومدت لى لسانها. يا قوة الله..

وكدت أقع، لولا أن هب الماضى لنجدتى، لغير ما سبب، نضر الجرح الذى فى قلبى، وتذكرت عيونا أخرى، عينين واسعتين كلها زرقاء، مثل الأماكن العميقة فى البحر، تذكرت الأنف الكبير، غيرى كانوا يحسبونه قبحاً، وكنت أراه جميلاً، جميلاً، سمعت بأذنى ضحكة صافية عذبة، كصوت الماء البارد الدلوق. رأيت أسناناً لم تكن منتظمة ولا عاجية، ولكننى احببتها. رأيت فماً واسعاً. رأيت حاجبين نبيلين فى جبهة متفطرسة.. أى شيء لم يعجبنى فيها!

مضى على كل هذا عامان، ولا يزال الجرح ينفر فى قلبى، ولا تزال

تترأى لى عند منعطف كل طريق. هذه المرأة، لا تفهم أننى ضعيف،

أدب ونقد

وأنتى أجنبى، فتتركنى وشأنى، ولا تمد لى لسانها؟ واحسب أن الذكرى انعكست على وجهى، مثل سحابة الشتاء، فأبعدت المرأة وجهها عنى، وأغلقت فمها وأخفت ابتسامتها فى مكان ما. يا للغراب، حينئذ بدا وجهها كأنه وجه أم لعلى نجوت.

وكأنما هدا روعى، واستعدت سيطرتى على نفسى، فسمعت ضحك الناس حولى، النساء أكثر من الرجال، والجمال أغلب، تخلصت من الكأس التى فى يدى ويحشت عنها كانت لاتزال تقف على الشط الآخر، بينى وبينها البحر لايزال، تلك الفتاة الواسعة الفم الكبيرة الأنف الزرقاء العينين. وكانت تراقبنى، كمن يهملها أمرى. لعلها أجنبية مثلى. وأحسست بقدمى، تنويان السير تجاهها، لولا أن دهمنى رجل ربعة القامة، أحمر الوجه، مكتنز الخضر، فى عينه وعلى شفتيه فجور، كأنه كان يقص لأحد حكاية منكر فعله ليلة أمس. هل عاشر جون بتجمن هذا الرجل؟

دهمنى الرجل وأنا على مفترق طرق، ورائى أغواء أحسب أنتى نجوت منه. وأمامى شوق لا أعرفه، والبحر ما بيننا. نظر إلى وكأنه لا يحفل بى. ليس معى شيء يدل هذا الرجل على مكانتى، أنا فى هذه اللحظة «أجنبى»، وحدى، وليس معى شيء يدل هذا الرجل على «مكانتى».

ولابد أنه كان حب الانتقام، فقلت للرجل، بصلف أعلم أنه من طبعى، أحاول جاهداً أن أخفيه، صلف أعلم أنه درع استربه ضعفى، قلت للرجل: «أنت لاشك مدير شركة أو بنك أو شيء من هذا القبيل».

لو أنه كان مثلى، لهما «من هذا القبيل»، لكنه تذرع بأول الجملة، وقال فى سرور: «نعم. لكن كيف عرفت؟».

لو أنتى كنت كريماً لأعنت هذا الرجل على الفرح، لكنه اساءنى، وأنا لا أغفر الإساءة. قلت له:

«قرأت جون بتجمن».

وبينما كان الرجل المكتنز الخصر، الداعر الشفتانين، البطيء الذهن يحاول أن يفهم، خطوت أنا خطوت نحوها.

كنت أحسب أنتى وحدى المحتفى به، لكن يبدو أن هنا أكثر من واحد، كلهم ضيوف شرف، وماذا يهمنى ما دام على الشاطئ الآخر مرفأً انزع إليه؟ لو أنها خطت خطوتين، إذن لقربت على الشقة، لكننى هكذا سأضطر إلى عبور البحر، وكل هذه العقبات الصغيرة فى الطريق كيف أتغلب عليها؟ ومن الذى يضمن

ألا أفعل شيئاً إلا أقول شيئاً، قد يعوفنى عن السير؟ لو أنتى

شريت.

«ويسكى؟»

«نعم .. أشكرك».

فضلت هذا على خلق أزمة أخرى. وأمسكت الكأس أديرها فى يدي، وأحرك الضوء فى جوانبها ولا أعرف ماذا أقول لهذه الصبية.

«هل زرت بلدنا من قبل؟»

«لا .. هذه أول مرة».

لماذا أقول الحقيقة ؟ ولعلنى بهذا أفتح مجالات جديدة للحديث.

«سيعجبك، ستحبه جداً، فهذا أجمل بلد فى العالم».

«صدقت . حين حلقت بى الطائرة، فوق شعلة النور هذه حسبت أننى فى حلم . وما أزال أعتقد أننى فى حلم».

ولم تقم أزمة. إذا تمسكت بهذه الجملة، فقد أصل إلى المرفأ هذه الليلة سالماً، وقد لا احتاج إلى الشراب.

وخطوت خطوة أخرى نحوها.

«هل هذه أول مرة؟»

«نعم أول مرة».

«سيطيب لك المقام».

«أنا واثق من هذا».

«أنا سعيدة بلقائك».

«أنا السعيد».

«أنا سعيدة بالتعرف إليك».

«بل تم لى أنا الشرف».

«هل تعجبك بلدنا».

«لا».

وصعقت، ونظر إلى الرجل مشدوهاً، هذا ما كنت أخشاه. إذا لم أفعل شيئاً، فقد ينتهى الأمر بكارثة.

وتلفت حولى أبحث عن ملاذ، ولكن لا ملاذ خفتت ضجة الناس فى أذنى وعلا

لغعد آخر، لم أعد أرى شيئاً غير وجهها . تلك التى ذهبت منذ

عامين، لم أعد أرى غير عينيها الزرقاوين تحدقان فى غضب، لم أعد

أدب وفن

أسمع غير صوتها يقول متحرشاً:

«أنت كالأخرين كذاب منافق..»

تركتني لأننى كذاب منافق، ومنذ عامين وأنا أنتقم من نفسى، ومن الآخرين. لكن ليس الآن، ليته تتركنى الآن، ولا جدوى لا مهرب.

«هل هذه أول مرة؟..»

«لا ليست هذه أول مرة..»

«أقمت هنا شهراً قبل اليوم. سرقونى فى الفندق..»

«أقمت هنا شهراً قبل اليوم. عرض على رجل ابنته فبصقت فى وجهه..»

«دعونى إلى العشاء، ودفعت أنا الثمن..»

وظل الصوت الصغير، يهمس لى: أحسنت. لكن هذا ليس وقته، لو أننى أشرب. إنما الذى لابد منه سيحدث.

«قرأت كتبهم، ثم رأيتهم، فوجدتهم يقولون شيئاً، ويفعلون غيره..»

«بلدكم جميل، لكنه ملئ بالحنانات والصحف..»

من الذى يشرب كل هذه الخمر؟ من الذى يقرأ كل هذه الصحف؟

ولم أعد أسمع غير صوتها والصوت الصغير فى داخل يصرخان «أحسنت، أحسنت، ولا بد أن صوتى أخذ يعلو، فقد بدأ الناس ينظرون إلى كالمشدوهين.

«بلدكم جميل لكن الأخ منكم لا يحب الخير لأخيه..»

«بلدكم مشرق الوجه، لكن لماذا تمشون عراة فى الشتاء وتلبسون الملابس الثقيلة فى الصيف؟..»

«فتياتكم ممشوقات القدود، لكن صدورهن كالينابيع الجافة..»

وظل صوتى يعلو، ولاحظت الناس يبتعدون.

«أنتم طيبون ما فى ذلك شك. لكنكم تخشون بعضكم البعض ولا تخشون الله..»

«بلدكم جميل. لكننى لم أرفيه لحية ولا شارباً..»

«أقمت هنا شهراً قبل اليوم. قالوا لى إننا نحبك لكنهم كانوا يكذبون..»

ولاحظت الناس يلتصقون بعضهم ببعض حتى أصباحوا كقطيع الضأن حين يدهمه المطر.

«خزائنكم مملأى بالكنوز. لكن المال تنفقونه على الأطباء..»

«بلدكم جميل، لكن الغريب، فيه قليلون..»

«أنتم خيرامة أخرجت للناس، لكنكم تضحكون جماعة وتبكون

أدب ونقد



جماعة، وليس فيكم صوت واحد يرتفع منفرداً كآلة الكمان..

«أنتم شم الأنوف من الطراز الأول، لكن ليس فيكم واحد يسبح عكس التيار.. وسمعت فجأة زجاجاً يتحطم، واحسست بلطمة قوية على فكي. وكأننى استيقظت من نوم، فرأيت شاباً أشقر يحمق فى وجهى بغضب، وتلفت حولى فإذا القوم كلهم قد تجمعوا كتلة واحدة على مبعدة منى، بعضهم عابس، بعضهم غاضب، بعضهم متحرش، وبعض الوجوه عليها ذلك التعبير الأجوف الذى رأيتَه على وجوه المصلين ذات يوم.

واقتربت الفتاة منى حتى وضعت يدها برفق على ذراعى وخرجت المرأة من الجمع وجاءتنى بكأس من الشراب شربته فوراً، دفعة واحدة. ووقفنا ننظران إلى.

المرأة التى ظننتها خصماً كان وجهها وجه أم. وقالت الفتاة بصوت لم أسمع مثله فى حياتى رقة وعذوبة وصفاء، فيه شىء من صوت تلك التى تركتنى قبل عامين، لكنه كان أحلى: «كدت أياس من لقائك، تغربت كثيراً وانتظرت، وأظنك أنت هو..» «أنت إذاً أجنبية مثلى..»

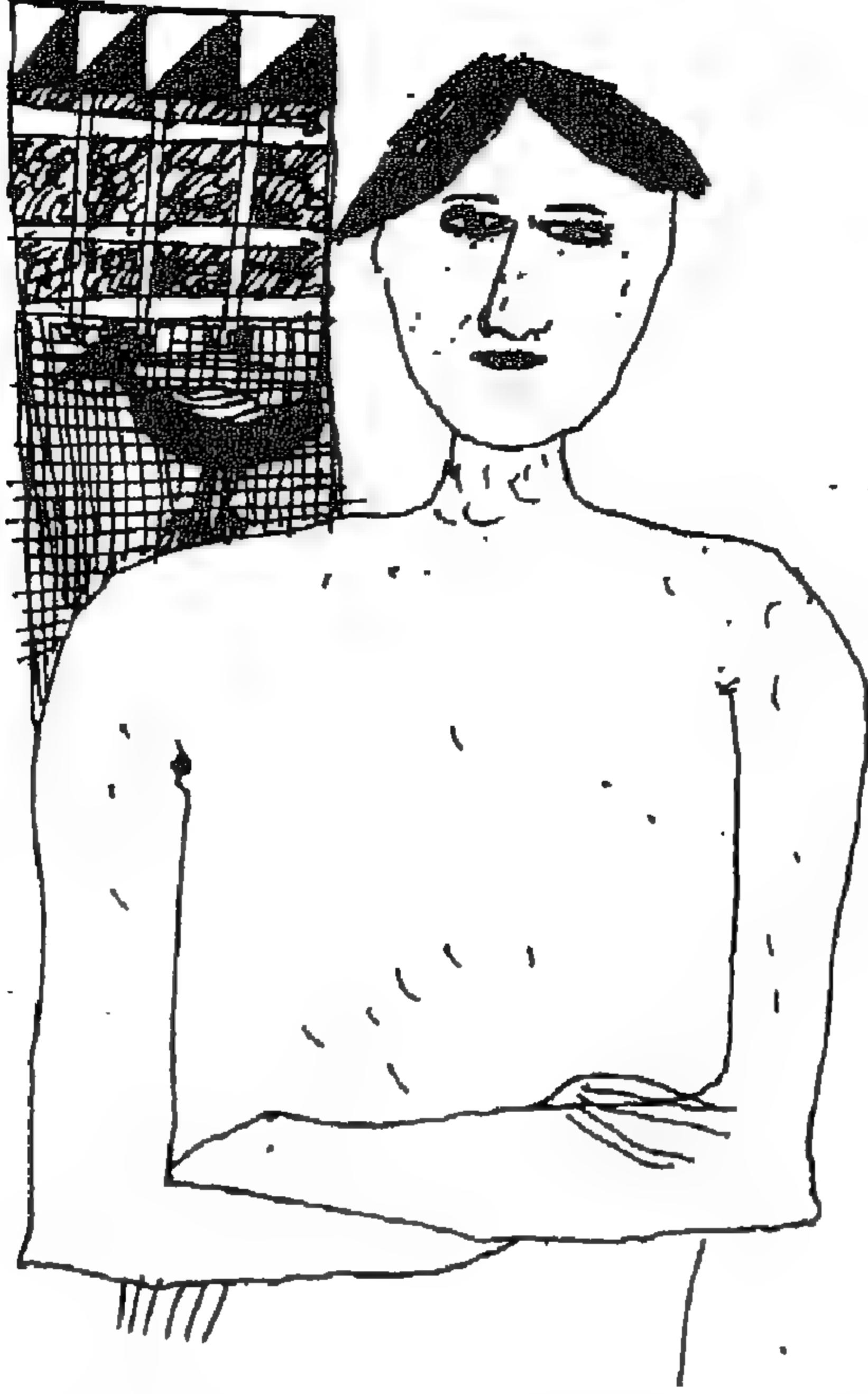
ومسحت براحة يدها العرق عن جبينى، ووضعت يدها فى يدي وقالت لى: «هيا.. ونظرت فإذا امرأة تراقبنا وعلى وجهها حنو عظيم. كان وجهها وجه أم. عدت إليها وقلت لها: سامحينى فقد أسأت بك الظن، فضحكت وقالت: «لا بأس عليك، لعلى شجعتك على هذا،

قلت لها: «والباقون هل يسامحوننى؟»، قالت: «لا تقلق. أنهم سينسون، النسيان هو فضيلتهم الوحيدة، لهذا فهم لا يعرفون الحقد..» ثم نظرت إلى الفتاة وقالت وهى تبتسم بعطف: «أختى تفكر مثلك. إن كان الفكر هو الذى تبحث عنه، فأنت ستسعد معها..»

ووضعت ذراعى على كتف الفتاة. وضعت ذراعى على كتف الفتاة الواسعة الفم، الكبيرة الأنف، الزرقاء العينين، كما يضع أب ذراعه على كتف ابنته، وقلت لها: «هيا.. وهكذا يا سادتى تزوجت. لعلها تغفر لى، تلك التى تركتنى منذ عامين. وأحياناً أنسى أيهما تعيش معى، لكن لى طفلتين تغنياننى عن الأوهام ■

أغنية حب

أدب وفن



كنت دائماً أود أن أغنى . لكن صوتى كان نشازاً ، ولم أكن أستطيع أبداً أن أجيد
نغمة واحدة، لسوء حظى . إلى أن لقيتها . قالت أن أردت فعلاً أن أغنى، فعلى إذاً أن
أغنى ، مهما كان وقع صوتى.

قلت: لكن صوتى نشاز.

قالت: رغن عن الحب. الناس تستهويهم أغاني الحب الحزينة.

وهكذا ابتدأت . لم يحفل الناس بى أول الأمر . ثم أخذوا يصغون . بل أن بعضهم
أحب أغانى . كانت عيناها خضرواين وكان فهما واسعاً وحاجباها نبيلين مقوسين
بروعة. كانت تحببني وتحب العالم كله، ماعدا اليابان قتل اليابانيون أخاها فى
الحرب الأخيرة.

ومع هذا فقد تركتني لأننى ترددت.

أمر محزن ، نوعاً ما، لأننى وإن كنت أحب أن يسمع الناس غنائى ، فأننى أغنى لها

خاصة ■

خطوة للأمام

أدب ونقد

كانت ممرضة.

وكان معلماً.

تزوجا.

كان اسمر داكناً ، أسود إذا شئت . لم تكن سمرتها داكنة، بيضاء إذا شئت.

كان أنفه أفطس، لكنه لم يكن قبيحاً، وكان أنفها أغريقياً، جذاباً بأي قياس قسته.

وكان شعرها نحاسي اللون، ناعماً وطويلاً، وكانت عيناها رماديتين، تذكران الرائي بأمسيات معينة.

وكانت عيناها سوداوين، وكذا شعره الذي لم يكن أسود فحسب بل كان أكثر أيضاً.
في مكتب التسجيل في قوлам رود، حيث أخذها وحيث تركته يأخذها، كانت تصرفات المسجل لا غبار عليها، لكن خيل لبعض الحاضرين أنه كان محرجاً بعض الشيء.

وأخذها معه إلى أهله.

أخذ يعلم وأخذت تمرض، وولدت له ابناً.

«ماذا تسميه؟»

«سامي، يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية..»

ونما صحيح الجسم وافر الحكمة، فكما الأب كذلك الابن، والأم ممرضة. أما الغنى فلم يكن مؤكداً.

كانت عيناها رماديتين، تذكران الرائي بأمسيات معينة في لندن.

وكان شعره نحاسي اللون، وكان مع هذا أكثر أشعث.

لم يكن أنفه أغريقياً ولا كان أفطس.

وهو أمر حسن.

«سيكون طبيباً، تردد أمه باستمرار»

لك حتى المهمات

أدب وفن

كانت تعمل كاتبة اختزال في شركة التليفزيون. وكانت تسكن مع عائلة في فينشي، وتقضى عطلات الأسبوع مع أسرتها في سيد كب. ولم يكن يبدو أنها متعلقة بأهلها كثيراً.

التقيا عشية رأس سنة ١٩٥٩، في حفلة رقص نظمها معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن.
«ماذا تدرس؟»

«أعد رسالة الدكتوراه في التاريخ،
كان رقصه فظيماً، لكن معرفته باللغة الانجليزية كانت جيدة، بدا صغير السن جيداً - وربما كان هذا مظهراً خادعاً .

وكان صوته عذياً، ورائقاً للأذن. كانت أميل إلى البدانة، فأعجب ذلك . كانت تقاطيع وجهه وسيمة حادة ، الأمر الذي لم يغب عنها.

وأعطى كل منهما الآخر رقم تلفونه.
بعد ثمانية أشهر حصلت المعجزة . ومع هذا -

قالت: «لست أدري».

قال: «أنا أيضاً لست أدري».

«عد إلى بلدك، وأنا سأسافر - إلى كندا ربما».

وهكذا عاد ليدرس التاريخ في إحدى المدارس الثانوية:

وكتبت له من كندا تقول إنها قد حصلت على وظيفة في شركة الإذاعة الكندية وأن الحياة في أوتارا لا بأس بها.

وكتب لها رسائل طويلة تلتهب عاطفة ، وكان يختمها دائماً بقوله: «لك حتى الممات» - قد يخيل إليك أنه كان يبالغ.

كتبت تقول: «الراقب جيد، وكندا ممتعة، لكن لماذا علينا أن نكون بعيدين هذا البعد واحدة عن الأخر؟»

أجاب: «لأنه من جهة ، ليس من العدل أن أجرجرك إلى هذا المكان، البالغ الحرارة والكثيف الغبار، ولأنى فقير لا يستطيع أن أثقل ضميرى بك».

وكانت الرسائل تحمل الحب من أفريقيا إلى كندا، ومن كندا إلى أفريقيا بانتظام.

وكان الحب يشتد - هكذا كانت تقول الرسائل - وأستطيع أنا أصدق

أدب - وقد ذلك.



مات بالالتهاب السحائي في صيف ١٩٥١ .

ولم يخبرها أحد .

ظلت بعد هذا بأشهر تواصل الكتابة وتسأل: «لماذا لا تجيب؟ أم أنك لم تعد

تحبني؟»

أدب ونقد ثم توقفت عن الكتابة ■

الاختبار

كانا يعيشان فى منطقة سويس كوتيج. ، هو محام من دربان، وهى ممرضة من نطنغهام وكانا صديقى.

كانا يقيمان حفلة عشية كل سبت . يدعوان إليها أناساً من كل نوع، جلهم ممن يسمونهم اليوم ،افروا أسويين، . تلميذ طب من نيجريا، محاضر جامعى من الهند، فتاة من الصومال تدرس الخدمات الاجتماعية ، تلاميدة مصريون حتى إبان معركة السويس، جميع الأنواع - ذلك الضرب من الأشخاص الذين يشتركون صحيفة ،الغارديان، ويقراون ،الاوزيرفر، و،انكاونتر، ويتحدثون عن ألان بيتون . وكان صديقائى يصوتان لحزب العمال.

كان هذا الطالب الغانى أسود كالابنوس، لكنه - إن أنت لم تكثرت لونه - كان وسيماً. خلف حاجز اللون كان خفراً ، لكنك إن سمحت له بالدخول كانت إنسانيته لا تعرف حدوداً . خلف حاجز اللون كنت فى أمان. لكنك إن أزحته لم يكن ثمة ضمان . كان ذلق اللسان، يجيد الرقص، يضحك بطلاقة. وكان من عادته أن يمد لسانه بين أسنانه الشديدة البياض عندما يتكلم، وكأنت الفتيات يجدن ذلك جذاباً.

لم يكن ينبغى أن تفعال ذلك - لكنها علقت بحبه ليس هذا فحسب ، لكنهما أيضاً هربا معاً.

التقيت صديقتى صدفة قبل أيام، على مقربة من مخازن سوان اند ادغار فى ساحة بيكادىالى، حييته، لكنه لم يرد على التحية ، وظل يحدق أمامه بعيداً

أدب وفد

سوزان وعلى

كان اسمها على، واسمها هي سوزان. الخرطوم. لندن.
درست الفن في معهد سليد. درس العلوم السياسية في معهد الاقتصاد بجامعة
لندن.

قالت: «تزوجني».

قال: «لا. صعب».

قالت: «لكنني أحبك».

قال: «وانا أيضاً أحبك . لكن...».

ومن ثم عاد إلى بلده.

واخذنا يتراسلان.

«لكنني أحبك يا على».

«وانا أحبك يا سوزان ، لكن...».

سنة أشهر.

كتبت تقول: «قابلت رجلاً. سأتزوجه».

كتب يقول: «لكنني أحبك يا سوزان».

وانقطعت الرسائل.

يفكر بها في غالب الأحيان.

وتفكر به من حين لآخر.

لكن... ■ **أدب وفن**

فن تشكيلي

ملامح الفن المصري

بين التراث الحضاري والقيم الجمالية للغة الشكل

عز الدين نجيب

وهذا الربط بين الفنون التشكيلية وصفة الجمال يعود إلى أن فنون الرسم والنحت والعمارة، وما يتفرع عن كل منها أو يندمج فيه هي أقدم الفنون في التاريخ، وأول مظاهر التحضر والإبداع الإنساني، إضافة إلى أنها كانت الوسيلة الأولى للإنسان البدائي فيما قبل التاريخ لإدراك الوجود من حوله، والسيطرة عليه بالسحر والأسطورة، ثم للتعبير عن العقائد الدينية وطقوس ممارستها، من خلال معابد تشيد وتماثيل تنحت ولوحات تحفر وتصور على الجدران، وتعرض لرحلة الإنسان إلى عالم الخلود بعد البعث والحساب في الآخرة، وقس على ذلك في الأديان السماوية الكبرى، خاصة المسيحية والإسلام، حيث كان الفن في خدمة العقيدة، ودافعاً إلى السمو بأرواح العابدين إلى ملكون الإيمان وقيمه العليا.

كما تعد الفنون التشكيلية هي المنبع لمفردات اللغة المكتوبة، ذلك لأن اللغة الهروغليفية هي رسوم تمثيلية لمختلف المخلوقات والكائنات الطبيعية. فكان الفن بذلك أداة المعرفة ووسيلة تسجيل التاريخ، وعن طريقه عرفنا كل حلقات الحضارة المصرية القديمة، من توازيخ الملوك والحروب والوقائع والأحداث، وكذلك عرفنا أسرار العقيدة وطقوسها.

ارتبطت الفنون
التشكيلية في
مصر والعالم
بصفة
(الجميلة)
وتفردت تلك
الصفة عن بقية
الفنون، مثل
الموسيقى
والمسرح
والسينما
وغيرها

أدب ونقد

من هنا فإن الفن التشكيلي - بحق - سيد الحضارات القديمة، كما يعد في نفس الوقت حاملاً لجميع القيم الجمالية الرفيعة التي لاتزال تدهش العالم وهو يشاهد أعمال الفن المصري، ولا يزال يتعلم من كبار الفنانين.

ولقد كانت الفنون التشكيلية عبر الحضارات المتعاقبة، وفي الحياة اليومية للمجتمعات أيضاً، هي الأداة الأولى للمتعة والزينة، ولبلوغ المثالية في قيم الحق والخير والجمال، من هنا فقد تخطت الأغراض الدينية إلى الأغراض الدنيوية لتجعل الحياة أكثر جمالاً ومتعة، وتواصلت رسالتها عبر العصور المختلفة، بعد أن استقلت عن أغراض العبادة، خاصة في العمارة الدينية وما تتضمنه من شعائر، فأصبح للفنون التشكيلية متاحفها الكبرى في بلدان العالم كافة، وأصبح للفنان مكانة مرموقة، وتعددت مدارس الفن حتى أصبحت تفوق الحصر، وارتفعت قيمة أعمال الفنانين العالميين إلى أرقام فلكية!

وفي مصر الحديثة بدأت الحركة التشكيلية منذ قرن من الزمان، وتتابع جيلاً بعد جيل، وقدمت العديد من العباقرة والمبدعين في الاتجاهات الفنية المختلفة، وتضاعفت أعداد الكليات والمعاهد الفنية في شتى المحافظات، بعد أن ظلت مصر حتى عام ١٩٥٧ لا توجد بها غير كلية واحدة للفنون الجميلة بالقاهرة، مما جعل من الثقافة التشكيلية ضرورة لكل مثقف وكل دارس، نحو ترقية حسه بالجمال وادخال رافد أساسي من المتعة البصرية إلى مدركاته الحسية، وربط ذلك بحركة الثقافة العالمية التي ما عاد من الممكن العيش والتفاعل الثقافي بمعزل عنها.

وقد دار جدل كبير على مر العصور، حول موقف الإسلام من فنون النحت والتصوير، مخافة أن تعيد إلى الأذهان عبادة الأوثان، لكن الإمام الشيخ محمد عبده حسم هذه المسألة عام ١٩٠٣ وهو مفتي الديار المصرية، مبرئاً الفن من هذه الشبهة، حيث قال إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل.

وإذا كنا قد أشرنا في البداية إلى الفن المصري القديم، فلا بد من الإشارة كذلك إلى أن القيم الجمالية التي تضمنها لاتزال سارية في أوصال حركة الفن الحديث في مصر وتغذيه بروح الهوية وبالدعائم الثابتة التي يقوم عليها الفن في كل زمان ومكان، ذلك أن الفن بكل مراحل التاريخ وحده متصل يكمل بعضها بعضاً، وإننا لنجد القيم الجمالية الأساسية في فنون الحضارات القديمة كما نجدها في الفنون الحديثة، وهو ما يجعلنا نرى الكثير من فناني مصر والعالم يستلهمون إبداعاتهم المعاصرة من إبداعات الفن المصري القديم بعد أن مرت عليها ستة آلاف سنة، فلا نشعر بغرابتها عن ذوقنا الجمالي، بل ربما نشعر بقربها من مزاجنا

أدب - نقد

وشخصيتنا.

وما يعنينا الآن هو تلك القيم الجمالية الأساسية التي تتوفر في ذلك الفن التاريخي وهي في جوهرها تسرى على غيره من العصور، من حيث لغة (الشكل) وعناصرها المختلفة، كنموذج يمكن أن نهتدي به في رؤيتنا وتذوقنا لفنون العصر الحديث وأساليب فنانيه بين التعبير عن مظاهر الطبيعة المحيطة بنا، أو التعبير عن الأفكار والمعاني الداخلية للفنان، أو التعبير عن معان ورموز حول العقيدة الدينية والقيم الروحية وأن اختلفت من عصر إلى عصر، أو التعبير - أخيراً وليس آخر - عن الخيال الحر وعن الرؤى والمشاعر الذاتية لكل فنان على حده، مثلما نجده في مدارس الفن الحديث في القرن العشرين وحتى اليوم.

لكن .. ما تلك القيم الجمالية؟

يمكننا أن نستخلص بعض العناصر التي تجعل الناس يتفقون في وصف عمل فني ما بأنه جميل إذا تضمنها ، مع التسليم بأنها تمثل قيماً نسبية قد تختلف - عند استقبال البصر لها - من عين إلى عين ، ومن بيئة إلى أخرى، تبعاً لثقافة كل شعب وتربيته الذوقية.

ورغم التنوع الكبير في الأساليب الفنية وتعدد الأذواق عند استقبالها، فإن أحدها لا يلغى الآخر أو يحل محله، بل تتعايش كل الأساليب ويثرى بعضها بعضاً بقدر ثراء الحياة، وبقدر تعايش البشر وتنوع أذواقهم وحبهم للجمال.

دعونا نتفق أو لا على أن الفنون التشكيلية فنون بصرية، ووسيلة إدراكها الأولى هي العين، ومفردات الفنان للتعبير هي الأشكال، لذا نقول إن لغة الفن التشكيلي هي (لغة الشكل) أي لغة الحجم والمساحة والخط واللون والنور والظل والكتلة والفراغ، وهذه جميعها تترجم في فنون محددة مثل النحت والخزف (بالنسبة للأحجام) والتصوير والرسم (بالنسبة للمساحات الملونة على أسطح مبسطة أو المساحات التي ترسم فوقها خطوط مجردة تحدد عناصر معينة من الطبيعة أو الخيال، لكن هناك شكلاً آخر غير الأشكال السابق ذكرها يمكن أن نطلق عليه (الشكل السلبي) ونعني به الفراغ الناتج من بين الأشكال الملموسة وبعضها البعض، فإن كان العمل الفني تمثالاً، فإن الفراغ المحيط بكتلته أو الفاصل بينها وبين جزء آخر من التمثال ، ليس مجرد فراغ أو خلفية له، بل هو شكل سلبي يقابل الشكل الإيجابي للكتلة، ونفس الأمر بالنسبة للمساحات الملونة والظلام على اللوحة ، فإن الفراغ الذي يبقى من حولها هو شكل سلبي، مثلما نجده في الخلفية وراء الشخص أو الأشخاص في الرسم أو الصورة

الملونة، وفي كلتا الحالتين لا بد أن تكون هناك علاقة بين الشكليين، **أدب ونقد**

لأنهما يكملان بعضهما بعضاً، ويحققان الاتزان النهائي للكتلة أو للصورة الملونة ، مما يؤدي إلى استقرار العمل الفني.

• هذا الأتزان لا يتعمده الفنان بالضرورة، ولا يحسبه بالمسطرة والميزان، بل أن هناك ميزاناً دقيقاً بداخله لا تراه العين، لكنها تشعر بأثره في إيجاد هذا التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره، فلا يتحرف أو يميل إلى جهة دون أخرى، وقد تفرض الضرورة على الفنان أن يزيد ثقل بعض العناصر في أحد الجوانب للتمثال أو اللوحة بحكم الموضوع الذي يعبر عنه، لهذا فإنه يوازن هذا الثقل على الجانب المقابل ببعض النتوءات أو الفجوات (في حالة التمثال) ، أو ببعض الخطوط أو المساحات اللونية (في حالة اللوحة).

وسوف نجد أن الفن المصري القديم يحقق هذا القانون في أكمل صورة على امتداد مراحل طوالت أربعة آلاف من السنين قبل الميلاد، بل نجده يبالغ في تحقيقه إلى درجة التماثل (السيمترية) بين جانبي التمثال أو اللوحة أو في وضع الشخصية المرسومة، مما جعل البعض يتهمون هذا الفن بالشبات والجمود وعدم الحركة.

لكن هذه نظرة سطحية في نقد الفن المصري، تتجاهل الدوافع العقائدية التي تقف وراءه والمرتبطة بفلسفة الخلود والبعث والشعائر الدينية المعبرة عنها، مما كان يملئ على الفنان أوضاعاً معينة لتمثيله ولوحاته.

• هنا نصل إلى العنصر الثاني من عناصر (لغة الشكل) التي أشرنا إليها، وهي (الحركة الداخلية) للشكل، وقد تميز بها الفن المصري أكثر مما تميز بالحركة الظاهرية - فكيف تكون الحركة الداخلية؟

- إن وجود نقطة ينطلق منها خط إلى اتجاه معين على سطح اللوحة أو التمثال .. يعد حركة

- وإن تجاوز خط مع خط آخر يميل عنه ولو قليلاً .. يعد حركة.

- وإن تجمع عدد من الخطوط في مقابل عدد آخر في اتجاه عكسي أو مائل .. يعد حركة.

- وإن وجود بضعة خطوط رأسية متوازية لبعض الشخصيات، في مقابل بضعة خطوط أفقية .. يعد حركة.

- كما أن وجود مرتفعات ومنخفضات على سطح كتلة تمثال واقف أو جالس ، حتى ولو بدا أمامنا ساكناً .. يعد حركة.

- وإن توزيع مساحات الألوان الداكنة والناصعة بشكل يجعلها متقابلة أو متضادة ، ويجعل فيما بينها علاقة متبادلة .. يعد حركة .

أدب ونقد هكذا نجد أن مفهوم الحركة في العمل الفني يختلف عن مفهوم

الحركة المباشرة في الواقع ، فلا يشترط أن تكون الحركة جسدية في اتجاه بعينه ، بل هي حركة بصرية لعناصر (الأشكال) المجسمة أو المسطحة ، سواء كانت ملونة أو بخطوط مجردة، وقد حلت في الفن التشويهي هذا المفهوم منذ أوائل القرن العشرين، حيث لا نجد في العمل الفني أية شخصيات ، ومع ذلك فإنه يمزج بالحركة ، لأن عناصره (من خطوط وألوان وكتل) تشتبك مع بعضها البعض، فهي تتحاور، وتتجادل، وقد تتصارع، وكذلك فإنها قد تتقارب وتتعاطف ويحب بعضها بعضاً، رغم أنها مجرد خطوط وألوان من غير معنى!

ولو تأملنا أعمال الفن المصري القديم فسوف نجد أنها - من وراء ثباتها ورتابتها الظاهرية - حركة بصرية لا تتوقف، لكنها حركة تتسم بنظام إيقاعي منغم.

• الإيقاع - إذن - هو العنصر الثالث في لغة الشكل ، فكلمة إيقاع في الموسيقى حركة آلات العزف المختلفة حتى تكون جملة موسيقية ثم لحناً يتردد بإيقاع معين تطرب له الأذن، كذلك يقود الإيقاع في التمثال أو اللوحة حركة عناصر الشكل المختلفة حتى تصبح (تكويناً) منغماً تطرب له العين. إن التكوين هو إيجاد العلاقة المنسجمة والمترابطة بين الخطوط والألوان وهي في حالة (نظام) معين، حتى ولو كان عن طريق التقاطع أو التضاد - أحياناً - بين الألوان والناعمة ، الغليظة والرقيقة، الساخنة والباردة، الرأسية والأفقية.. والمعنى نفسه ينطبق أيضاً على التماثيل.

وقد يكون في تكرار بعض الألوان أو الخطوط أو الكتل أو الرسوم المحفورة على الجدار بجوار بعضها البعض ، بقدر من الرقابة والتكرار، نوع من الحركة الإيقاعية المنغمة، لكنها حركة إيقاعية تتفق مع المعنى العقائدي أو الروحاني من وراء انجاز العمل، وتنعكس على نفوسنا مثلما تنعكس إيقاعات الألحان الكناسية أو التسابيح الإسلامية على أرواحنا، ونحن نسمع صداها يتردد في فضاء الكنيسة والمسجد، فتضفي علينا إحساساً بالخشوع والسمو والصفاء النفسي ، مما يزيد مشاعرنا رقة ولطفاً وحباً للجمال والخير، وكلما زاد الإيقاع النغمي في العمل الفني زاد طرب العين والنفس وزاد الإنفعال والتأثير بما نراه، حتى يتحول إلى نوع من النشوة ومن المتعة الخالصة، فإن حاستي السمع والبصر تتراسلان عند تلقى العمل الفني كما يقول د. ثروت عكاشة، أي أن كلا منهما تبعث برسالة إلى الأخرى فتستجيب لها وتتناغم معها عن طريق الإيقاع الذي يعد سمة مشتركة بين جميع الفنانين.

وبجانب الإيقاع هناك عناصر أخرى للغة الشكل، مثل الخط، واللون، والضوء واللمس ، والمنظور، والتحوير، أو التشويه الفني، ولا غنى عن أي منها لاكتمال العمل الفني نحتاً كان أم تصويراً، مع تفاوت درجات توافر كل عنصر في العمل الفني تبعاً لنوعه وحجمه وموضوعه ، علماً بأن الإيقاع يدخل فيها جميعاً

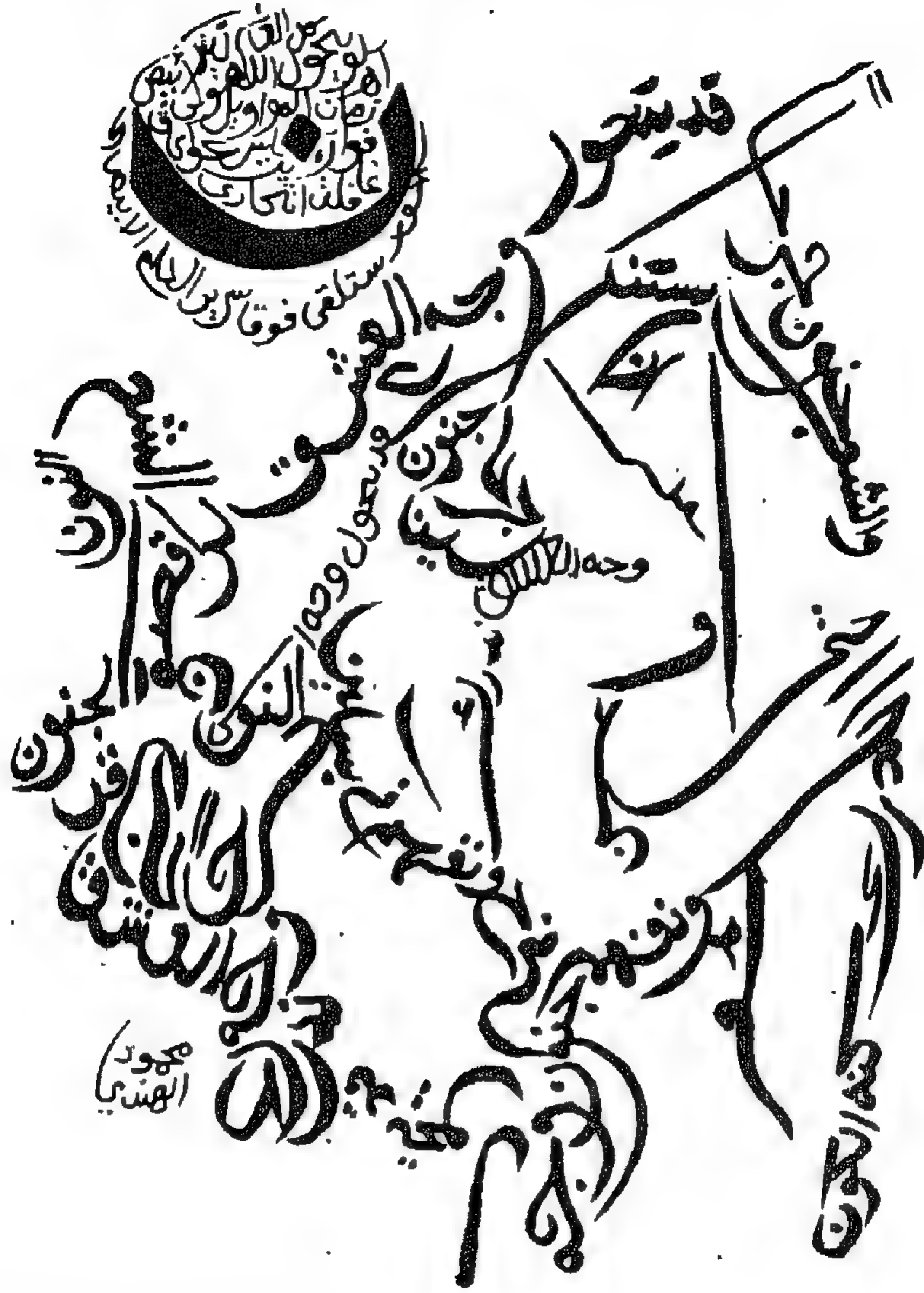
أدب وفن

وينتظمها فى بناء جمالى يؤدى إلى التأثير على حواس المشاهد إيجاباً فى حالة امتلاك الفنان لأدواته اللغوية، أو سلباً فى حالة العكس، ولا يتسع المجال هنا لتقديمها وشرحها جميعاً، ويمكن للراغب العودة بشأنها إلى الكثير من الدراسات الجمالية المنشورة.

ويمكننا أن نطبق هذه المعايير والعناصر الجمالية على أعمال الفن العالمية والمحلية عبر مختلف العصور، ومنها أعمال الفنانين المصريين منذ نشأة الحركة بمصر أوائل القرن الماضى بعد إنشاء أول مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٠٨، ثم تخرج دفعات من الخريجين، ومنهم ظهر الرعيل الأول من أمثال النحات محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) والمصورين يوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧١) وراغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٣) وأحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ومحمد حسن (١٨٩٢ - ١٩٦١)، وغذى سيرتهم الفنية فنانون موهوبون لم يكونوا من أبناء المدرسة أمثال محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ومحمد سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) ولحقت بهم أجيال أخرى من بين ابنائها : سيف وانيل (١٩٠٦ - ١٩٧٩) وصلاح طاهر (١٩١١ - ٢٠٠٥) وحسين بيكار (١٩١٣ - ٢٠٠٢) والحسين فوزى (١٩٠٥ - ١٩٨٩) ورمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وحامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وجمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) ومنير كنعان (١٩١٩ - ١٩٩٨) وجاذبية سرى (١٩٢٥) ومحمد عويس (١٩١٩) وتحية حليم (١٩١٩ - ١٩٩٨) وغيرهم.

وبالرغم من أن الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة كانت تخضع للتقاليد المدرسية الصارمة التى تقوم عليها جميع أكاديميات الفن فى أوروبا، بل كان يتولى التدريس فيها أساتذة أوروبيون حتى عام ١٩٣٨، فقد استطاع خريجو مدرسة القاهرة - وغير الخريجين منها أيضاً - أن يميزوا بين المواد الأكاديمية التأهيلية وبين الإبداع الفنى والتفرد بأساليب فنية خاصة وبشخصية مستقلة لكل منهم، متجاوزين بذلك الأنماط التقليدية لمحاكاة الطبيعة أو لقوالب المدارس الأوروبية الجامدة، وصولاً إلى ملامح لهوية مصرية وعربية تسقى من منابع التراث أو الطبيعة أو لغة العصر الحديث.. ولعل ذروة تضوج هذه الهوية كانت خلال العقود من أواخر الأربعينيات حتى أواسط السبعينيات، وليس من الصعب الربط بين هذه الفترة بالنسبة لتضوج حركة الفن التشكيلى وبين فترات الصعود الوطنى والاجتماعى وارتباط المبدعين بالقضية الوطنية وقضية التغيير الاجتماعى، وهو ما يطلق عليه (المشروع القومى للنهضة) .. وليس من الصعب - كذلك - استنتاج أسباب التذبذب والاهتزاز فى ملامح الحركة الفنية المصرية منذ أواخر السبعينيات حتى الآن، فى ظل فك الارتباط السابق بين المبدعين وقضايا الوطن، وفى ظل مستجدات عصر الانفتاح الاقتصادى

أدب ونقد وما شمله من متغيرات كاسحة فى معايير النجاح والتحقق بعيداً عن



الالتزام بقضايا الأمة والهوية الثقافية، فسادت أساليب الفن المرتبطة بأزمة الفن في الغرب وبتيارات (ما بعد الحداثة) خاصة بالنسبة للتخلي عن فن اللوحة والتمثال والاعتماد على الوسائط التكنولوجية (المتيميديا) من الكمبيوتر والفيديو والفوتوغرافيا والأعمال المفاهيمية انطلاقاً من فكرة افتراضية دون استعانة بأدوات النحت أو التصوير وما إليها، وقد ساعدت على ذلك ما يشهده العالم من ذوبان الحدود بين الدول والثقافات عبر وسائل الاتصال وشبكة الإنترنت في إطار زمن العولمة.. لكن ذلك لم يستطع طمس إبداعات أخرى لفنانين مصريين من مختلف الأجيال والاتجاهات الفكرية والفنية مؤكداً انتماءها إلى الجذور وحرصها على

استلهاهم إبداعها من ملامح الوطن والثقافة القومية ■

أدب ونقد

ذاكرة الكتابة

بدر الديب في إجازة تفرغ

توفيق حنا

هكذا يبدأ بدر الديب إجازة تفرغ، حديث شخصي لفنان قاهري يدعى حسن عبدالسلام يعمل رساماً في إحدى المجلات القاهرية. ثم يحدثنا هذا الفنان في بداية حديثه الشخصي عن ألوان من المكان وهي «تمتد وتعمق.. وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائماً موجودة حية نابضة، تعرف نفسها في الصبح وتمرح وتجن في الظهيرة وتكاد ترتخي وتحلم في العصر، استعداداً للغروب، وفي الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب في الظلمة إلى يوم الغد. وهكذا يتبدى لنا منذ البداية بكل هذا الحديث فنانا تشكيميا. تركزت كل حواسه في العين.. واستحالت إجازة تفرغ.. في حركاتها الخمس إلى لوحات.. وكان الفنان عين تسجل وتكتب هذا الحديث الشخصي. ترك الفنان القاهرة وهاجر إلى الإسكندرية.. وأنا أقصد استعمال فعل «هاجر»، والفنان يقول سبباً لهذه الهجرة وهو «لا يعرف من أين أتت الدعوة، وهل جاءت من ألوان الأرض أم من فسحة السماء وطعم البحر الشائع بين الأرض والسماء.. كانت جاذبية البحر وراء هذه الهجرة إلى الإسكندرية.. يقول «وكان للبحر في كل ليلة آخر النهار قدرة

كان البيت
الذي اتخذته
قريباً من
ملاحات
الإسكندرية
عند المكس،
وهناك تنساب
الألوان في
الأرض كأنها
عروق من
جواهر..
أدب ونقد

خاصة على أن يجعل كل ما حدث خلال النهار مجرد شيء عابر لا قيمة كبيرة له إلا في أنه حدث ولكن البداية الحق لهذا الحديث الشخصى فلمسها عندما ينتقل الفنان من هذا الكون الكبير إلى كونه الداخلى الصغير..

يقول، فليصمت. فليصمت لأن هناك نوعاً آخر من الغروب والى يقدم عليه. انه غروب فى البدن وليل فى القدرة، ثم يقول: ليس الليل هو الذى يهبط على الإنسان ولكنه الليل الذى يهبط بداخله. ليل لا تنفع فيه نجوم.....

كانت هذه البداية هى بداية رحلته إلى واقعه الداخلى وإلى ماضيه.. ويقول... أما هو فعينه مسرورة أو ملعون تجمد الناس وتثبت الأشياء وتجعله ينظر وينتظر، ثم يقول، انه كذلك لو عمره. منذ طفولته وهو ينظر وينشد لقد كبر وهو هو نفسه لا يتغير..

ويتساءل الفنان وهو يلمس هبوط الليل فى داخله، هل يمكن أن تمر وتنقضى إجازة التفرغ وهو ينظر فيما كان يعمل وهو غير متفرغ، ثم يقول وكأنه على وشك أن يدلى باعتراف لا يحق لأحد غيره أن يسمعه: «ما أفرغ فؤاده الآن. انه لا يعرف هل القلق بسبب الفراغ أم الفراغ هو الذى يسمح للقلق أن يقوم...»

ويقول، لقد وقع كنيزك فى صحراء، لا روعة لضوئه وحرا تجمد وتبرد مع ليل الرمل، ينجمد الفنان وينعزل فى لحظات تجرده من فنه. قدراته نفسها قد أصبحت هى جدران القفص التى تصدعه، ثم يقول، لقد طال هذا الانغلاق واستمر أياً ما متلاحقة، يوماً وراء يوم، كان يظنه فى أول الأمر كسلاً وطلباً للراحة فنام، وكان يردد فى ساعات اللجوء أو الوحدة فيخرج إلى المدينة، ولكنه يعجز وكانما كان تائها..

لم تكن هذه الإجازة للتفرغ بل كانت فى الحقيقة هرباً من فراغ وقلق.. يقول وهو يحاول أن يصف قسوة هذه اللحظة التى وجد نفسه فى صحرائها، كم هى مركبة تلك الصورة التى يتخيلها لنفسه. نسر عجوز فى قفص ضيق ملقى فى صحراء.. كم هى قاسية هذه الصورة.. «نسر عجوز فى قفص ضيق».

«إجازة تفرغ، هى هذا الحديث الشخصى لهذا النسر العجوز فى هذا القفص الضيق الملقى فى صحراء».



قرأت «إجازة تفرغ»، وكأنى أستمع إلى إحدى سوناتات بيتهوفن، ذلك لأن سوناتات تدعوك إلى أن تعيد الاستماع إليها مرات، وفى كل مرة تستمع إلى نغمات جديدة لم تنتبه إليها فى المرة السابقة.. وتشعر فى كل مرة وكأن ستارا يزاح من أمام أدنيك.. ففى كل مرة تتقدم خطوات داخل أعماق العمل الفنى..

أدب ونقد

وإجازة تفرغ، حيلة فنية لجأ إليها الفنان لتوضيح هذه العلاقة الدقيقة والحميمة بين الواقع والوجود من جهة والفن من جهة أخرى.. وفى إجازة تفرغ، نلمس موقف الفنان من الفن الحديث ومن الفن التجريدى وكأن الفن التجريدى . عند الفنان . هو التعبير الحق عن الفن كوجود آخر.. وجود مقابل.. وهو يرفض أو يكون الفن محاكاة .. أو أن يكون الفن مجرد حكاية.. وكما صدمه وهزه تعليق حسنية فى نهاية هذا الحديث الشخصى على لوحاته الثلاث وهى تقول فى سذاجة وتلقائية «ده انت راسم حكاية..» كان يعلق حسنين حكما.. حكما قاسيا أصدرته حسنية بفطرتها على لوحات الفنان.. وكانت هذه اللوحات التى تذكرنا بقسوة لوحات جويا الأخيرة.. كأنها رؤيا ترينا مستقبل الفنان ومصرعه على يد زوج حسنية وجاء هذا المصراع وكأنه انتحار.. وما أغرب أن يكون اسم القاتل محمود عبدالسلام.. وكأنه كان يريد أن يقول حسن عبدالسلام.. وكأن حكاية وردان الجزار . موضوع هذه اللوحات . كانت تمهيداً لهذا الواقع الفاجع الذى جاء نهاية لإجازة تفرغ ونهاية للفنان حسن عبدالسلام وكان الفنان يقوم برحلة خطيرة فى قلب ألف ليلة وليلة.. وما أصدق كلمات دانتي فى الكوميديا فى تصوير هذه الرحلة.. بل فى تصوير ألف ليلة.

وبعد أن فتح الأبواب المقدسة على مصراعيها قال ادخل ولكن حاذر أو لا تنظر خلفك وإلا وجدت نفسك مرة أخرى فى الخارج..

هكذا يدعونا بدر الديب أن ندخل، وقد فتح أمامنا أبواب عمله.. باباً بعد باب.. ولعل أروع أبواب هذا العمل الفنى الفريد والمتفرد هو باب تورينو الذى عاش الفنان فيه تجربة عنيفة وقاسية وغنية تجربته مع لويزا.. ولويزا هى التى فتحت باباً - لنا وللننان - إلى الكوميديا.. وإلى الجحيم حيث وضع الفنان نفسه فى قاعة.. وهو يتهم نفسه بالخطيئة وهو يتساءل «هل خطيئتي خلقية أم خطيئتي تجاه الفن أم هما شئ واحد معاً فى داخل وفى ماضى وحاضرى الذى أعيشه الآن فى إجازة للتفرغ لا أستطيع فيها أن أعمل ولا أجد القدرة على أن ألد ما فى داخل من قيمة، وذلك لأن الفن لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود ولكن من أنه هو الصانع للقيمة وللوجود..»

ولويزا تقرأ بعد أن قالت للفنان «أنت فى حاجة إلى الاعتراف وتعلم الاعتراف..» وكان الذى يكتب بهذا الحديث الشخصى هاشاً عظيماً للكوميديا «ورأيت باباً عظيماً شدنا فى المكان، أعلى ثلاث درجات، لكل منها لون، وحارس لا ينطق بكلمة، ولا يأتى بحركة..»

من هذا الباب العظيم.. وعلى هذه الدرجات الثلاث ذات الألوان

المختلفة، وبين هؤلاء الحراس الذين يقفون . احتراماً وإجلالاً . الذين

أدب ونقد

لا ينطقون والذين لا يتحركون.. من هذا الباب يدعونا بدر الديب إلى الدخول إلى قدس أقداس عمله.

قرأ بدر الديب كوميديا دانتى وقرأ ألف ليلة وليلة وعن طريق إجازة تفرغ أراد أن يدعونا لدخول عالم الكوميديا ودنيا ألف ليلة.. والتجول فى طرقيهما الكثيرة والممتلئة بكل ما فى الحضارتين اللتين أنتجتا هذين العاملين العظيمين، وهو يريد أن يقرر لنا بهذه الدعوة وبهذه الرحلة أن الفن ليس محاكاة أو حكاية إنما هو وجود آخر.. وجود مقابل، أقرب أن يكون امتدادا من ناحية للوجود نفسه، ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتحد فيه القيمة التى لا يعرفها الوجود إلا من الوعى أو الاستقرار ويقول، «الفن لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود ولكنه من أنه هو الصانع للقيمة للوجود»، ولعل القارئ قد يرى أنها كررت هذا المعنى من قبل، ولعلنى أريد أن أضع خطأ تحت النغمة الرئيسية واللحن السائد فى هذه السوناتا النثرية.

ويقول الفنان «ان دانتى يعلمنا أن الاعتراف والوعى الكامل بالخطيئة أول الطريق للخلاص، ويقرر اننى متأثراً بتعاليم دانتى: «فلأسلك إذن طريق الاعراض فليس لى الآن غيره، ولأعترف خطوة خطوة بكل خطية قد اقترب من المعنى ومن الخلاص».. وكان هذا الاعتراف خطوة خطوة هو هذه الدرجات الثلاث التى تؤدى إلى هذا الباب العظيم.

ويقول الفنان أيضاً «يا إلهى، هل ينتقم منى دانتى؟ هل وصلت إلى نهاية اليأس ونهاية الحياة؟ أم أنا منزعج من الوحدة ومن خطايا التسجيل والاعتراف، ويقول وهو يردد قانون إيمانه الفنى: «العمل الفنى مثل الإيمان والتوحيد، الشريك فيه هرطقة وخيانة». ومن الطريف وأنا أصل إلى حديث بدر الديب عن كوميديا دانتى أن أجد رقم الصفحة التى يبدأ منها هذا الحديث هو ٩٩ ونحن نعرف علاقة رقم ٩ بحياة دانتى وبالكوميديا.. ليس هنا فى هذا الرقم إلا معجزة مطبعية.. كانت بياتريس فى التاسعة عندما التقى بها دانتى لأول مرة، وكان اللقاء الثانى - والأخير. عندما كانت بياتريس فى الثامنة عشرة.. وكان لقاء عابرا.. وبعد ذلك أبدع الكوميديا والتقى بحبيبته فى الباراديزو (الغردقة) وبعد هذه الجملة المعترضة أعود إلى إجازة تفرغ ولو انى لم أخرج منها.

أتساءل لماذا فرضت على الفنان حسن عبدالسلام هذه الإجازة المفتوحة.. أى إجازة إلى الأبد وأعنى أبد هؤلاء الذين يملكون أن يفرضوا على الآخرين هذه

الإجازة المفتوحة.. وهذا الأبد يطول أو يقصر حسب عمر صبر هؤلاء

أدب وفن

الذين يعيشون . أو يعانون هذا الأبد .

ولكنى أعرف لماذا طلب حسن عبدالسلام إجازة تفرغ وهجر القاهرة إلى هذا البيت الذى اشتراه بكل ما يملك هناك قريباً من ملاحظات الإسكندرية عند المكس يقول الفنان: لقد فقدت مع ٦٧ أى ثقة فى أى وعد أو عمل . وكنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدي إلى شيء، لأنه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية، ويقول: قررت أن أترك القاهرة وبدأت محاولات لأخذ إجازة تفرغ . إجازة للبعد عن القاهرة والخضوع لاحتياجات المحلة عن بعد .. كنت قد قررت أن أكون أميناً مع نفسى ويقول: اننا أراجع ما حملته من جرائد ٦٨ وأحس اننى كنت مبرراً بطلبى الاختفاء بمفردى فى الاسكندرية..

ويقول: أنا وحدى فى شوارع القاهرة بدون زوجة وبدون أم وأريد أن أكون بدون بيت وليس أمامى إلا الإسكندرية، ويقول عن القاهرة: كيف أستطيع أن أغير القاهرة ومصر . كان كل شيء عليه أن ينتظر للعام القادم عام ١٩٦٩ . وكان جمال عبدالناصر يقول عنه عام للمواجهة والبناء .. وكانت القاهرة تبلغ فيه ألف عام من عمرها، وكنت قد قررت أن أتحوّل إلى الإسكندرية بعيداً عن هذه العجوز التى لا تتغير، وعندما يفكر وهو فى الإسكندرية أن يعود إلى القاهرة.. يقول: لا لا أريد أن أغير شيئاً من هذا، فإذا غيرته، إلى أين؟ أين أذهب وماذا أفعل من جديد فى القاهرة، كم أصبحت أخشاه لا أريدها وأكاد أكرهها، كل شيء هناك زائف مصبوغ غير قادر على أن يعترف بما هو فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس..

إنه لن يعود إلى القاهرة.. كان فى الإسكندرية مصرعه وبمصرعه انتهت إجازة تفرغ.. كأنه تفرغ ليموت وأتساءل هنا لماذا اختار بدر الديب لبطله هذا المصير الدموى الفاجع.. هذا المصير الحزين لهذا النسر العجوز فى قفصه الطيور الملقى فى صحراء . وهذه الرؤوس المقطوعة والمفصولة عن أجسادها فى العمل الفنى وفى الواقع.. هذه اللوحات التى تسجل حكاية وردان الجزار والتى - كما قلت - تذكرنا بلوحات جويا الأخيرة.. وكان ألف ليلة والكوميديا قد امتزجنا معا فى رسم مصير حسن عبدالسلام، وكان صلاته وردان الجزار قد انتقلت بألوانها الدموية القاسية والعنيفة إلى جحيم دانتي.

وماذا يريد بدر الديب أن يقول بهذا اللقاء بين مصرع حسن عبدالسلام - بيد محمود عبدالسلام وكدت أكتب حسن عبدالسلام - وبين وفاة جمال عبدالناصر

عام ١٩٧٠.. ويقول الفنان عن جمال عبدالناصر: «عظمة الرجل مقررة

أدب ونقد

وفؤكدة؁ رغبم أنه محصور ومحاصر؁ وكان حسن عبدالسلام كذلك.. كان محصورا.. وكان محاصرا.. وكان الموت هو الحل الوحيد لكل ما عاناه من حصر وعجز وقهر.. ونشعر بمدى ألمه من هذا الحصر وهو يقول: «كم أريد أن أعود إلى تلكا اللحظات القديمة التي اكتشفت فيها الرسم والقدرة فى أصابعى وعينى على وضعه على اللوحة.. وتلك القدرة متى بدأت؟» وكأنه يريد أن يسأل أو يتساءل وكيف انتهت هذه القدرة؟.

ويقول عن عامه الأخير: «لقد تقدمنا فى العام الجديد عام ٧٠؁ وكأننى كنت أتصور أنى لن أبلغه؁ تقدمنا بعد بحر البقر وبعد ضربيات العمق؁ وكلمات جولدا مائير عن ضرورة بعث الشلل فى نظام عبدالناصر وفى يوم واحد فى خريف هذا العام رحل عن هذه الدنيا جمال عبدالناصر.. وحسن عبدالسلام.



وماذا تعنى كلمات الفنان فى نهاية حديثه الشخصى الذى توقف بمصرعه.. أقول ماذا تعنى كلماته الأخيرة: «استطيع أن أحل نفسى من الصمت ومن الخطيئة وأن أحمل نفسى لأخرج وحدى لا عرق روحى ومدنى فى جنسيته»؁ ويقول وكأنه يسعى قاصدا وعامدا ومريدا إلى مصرعه: «وحتى لو عاد زوجها؁ ثم يقول: «إنها بداية جديدة أو نهاية أسلم نفسى للواقع بعد أن اطمأنت روحى إلى صناعة الوجود ورفع الخطيئة.



وأعود إلى لويزا تقرا لحسن عبدالسلام كلمات دامت فى الكوميديا عن مصر.. وعن النيل وعن المصريين «أولئك الرجال الذين يعيشون حيث يجرى النيل من المنبع إلى الرمال الضحلة».

هؤلاء الرجال الذين عاش معهم الفنان على الجبهة وعاش معهم حرب الاستنزاف بكل ما كان فيها من قسوة وعنف ومن ضحايا.. وسجل الفنان.. عندما دعى إلى زيارة الجبهة - هذا اللقاء فى لوحته «عودة الفجر» وكم كان فاجعا وقاسيا استشهاد عبدالحى - أحد الثلاثة الذين جاءوا ليصحبوه إلى الجبهة.. ولكم كانت هذه العودة قاسية وكم كان الفجر دمويا.. ولم تنشر لوحة «عودة الفجر» ولعلها كانت وراء هذه الإجازة المفتوحة.. هذه الإجازة المفتوحة التى انتهت بمصرعه وكانت بجانب جثته هذه الأوراق - إجازة تفرغ - الذى وجدها رئيس التحرير؁ ونشرها عام ١٩٧٤ ويقول رئيس التحرير فى نهاية الكتاب.. «لقد تأخرت كثيرا فى العمل على نشر هذا

الكتاب وترددت طويلا؁ ومازلت حول ذلك؁ ومازلت لا أدري ماذا أسمى

أدب ونقد

هذه الأوراق، هل هي مذكرات أم تأملات في الفن أم رواية وعمل كامل مستقل لعلها تأملات أو مذكرات أو يوميات حتى ولكنها ليست رواية.. لكنها عمل كامل مستقل.. ولو أن مصرع الفنان لم يسمح بإتمام هذا الاعتراف.. فهو اعتراف لم يتم.. ويقول الناشر: لقد وجدت الأوراق إلى جانب مجموعة كبيرة من الاستكشاف واللوحات والتمثال الذي كان على البحر والقرص الذي لم يكتمل وأنت تقرأ إجازة تفرغ تذكر كلمات وأننى فى الكوميديا وهو ينتظر على أبواب المظهر:

الأصفاة فى البداية صعب والانتظار طويل ولكن الخضرة فى الروح قائمة وهناك ما يترقق منها مستعدا للعبور والتصعيد..

هكذا كنت وأنا أقرأ إجازة تفرغ.. قرأت مرتين.. وبدأت القراءة الثالثة ولكن وجدتني مدفوعا إلى أرجاء هذه القراءة الثالثة لأكتب هذه البداية لحديث لعله يطول.. أردت بهذه الكلمات أن أدعو القارئ إلى قراءة إجازة تفرغ، ولكننى وجدت أن بدر الديب سبق أن كتب هذا العنوان فى مجلة إبداع (مايو ١٩٩١) وهو يتحدث عن «رأسه والتنين، للصديق إدوار الخراط ويجعل عنوان حديثه دعوة لقراءة «رأسه والتنين»، وكان أن اخترت «بداية لحديث».

• • •

ولعل القارئ يلمس بوضوح أنى أحاول الطواف حول والتجول فى هذا العمل الكبير رغم صغر حجمه (٢٠٣ صفحة) من القطع المتوسط عن «دار المستقبل العربى».. والغلاف المعبر أصدق تعبير عن محتوى إجازة تفرغ للفنان القدير «عدلى رزق الله».. أحاول الدخول والأبواب متعددة.. ولا أدري أين يقع باب الدخول.. هذا الباب الذهبى! كم أكون سعيدا لو وصلت دعوتى لقراءة إجازة تفرغ إلى القارئ.. هذا العمل الذى أبدعه الروائى والناقد والشاعر بدر الديب ■

أدب ونقد

المذكورات

رضوان الكاشف : ساحر السينما المصرية

عيد عبد الحليم

ولد الكاشف فى القاهرة فى ٦ أغسطس ١٩٥٢ وتوفى فى يونيو ٢٠٠٢، وهو ذو جذور صعيدية فأسرته تنتمى الى قرية "كوم أشقاو" بمحافظة سوهاج، حصل الكاشف على ليسانس الآداب قسم فلسفة، وان تأثر أكثر بالفلسفة الصوفية لابن عربى وابن الفارض والفارابى وقد امد هذا التكوين الفكرى بمنهجية فى الرؤية، وتوق لا ينتهى للحرية والتجريب.

وقد شارك الكاشف مع مئات المثقفين والملايين من الشعب فى انتفاضة يناير ١٩٧٧، وكان من المتهمين فى قضية التحريض لها، وقبض عليه كذلك عام ١٩٨١ فى الحملة التى قادها السادات واعتقل فيها عدد كبير من المثقفين، وقبل ذلك كان الكاشف قد اخرج كتابين مهمين الاول عن شاعر الثورة العربية وخطيبها "عبدالله النديم" والثانى عن "تجديد الفكر عند زكى نجيب محمود". ولعل كتابه "الحرية والعدالة فى فكر عبدالله النديم" من أهم الكتب والدراسات التى تناولت حياة وابداع النديم لما فيه من مناقشة جادة وموضوعية لقضية الحرية والعدالة الاجتماعية والتى تعد من القضايا المهمة فى الخطاب الثقافى والسياسى لشاعر الثورة العربية.

ويؤكد الكاشف على هذا فى مقدمة كتابه قائلا: "لبننا أمام رجل

كانت
السينما
بالنسبة
لرضوان
الكاشف
واحدة من
وسائل تجلى
الحقيقة
والكاشفة،
ووسيلة
لغوص فى
بحار المجتمع
المتلاطمة،
ليقدم من
خلالها
المسكوت عنه
والهمش فى
المكان والزمان
والعلاقات
الانسانية.

أدب ونقد

سهل.. بل نحن أمام أحد الذين تعددت جبهات كفاحهم واتسعت.. وإخطأ من لم يرفى النديم إلا خطيباً أو صحفياً برع في الترجمة بلغة سهل وصولها إلى قلوب الناس، ما صاغه الآخرون من أفكار، وما وضعوه من خطط، فنحن مع النديم، نكون بصحبة داعية كبير للحرية والعدالة وعدو للجهالة.. وعازف بقدر المعارف والعلوم.. ومرشد للتحدث والتقدم والعمران.. ومفكر وناظر سياسي، كان أول من انضم من المدنيين لعصبة العسكر الوطنيين.. وكان مع آخر من رحلوا عن ميدان التل الكبير". ويضيف الكاشف: "ومع النديم نتواصل مع أرواح شعبنا في فترة عصيبة من تاريخه، فالنديم نشأته وحياته فكراً، كان أكثر عصبة الإصلاح اقتراباً من الشعب، وأقدرهم إمكانية على التأثير فيه، والتأثير به، وهذا في اعتقادنا ما أكسب دوره تفرداً ميزه عن زمرة الإصلاح". ثم يتعرض الكاشف إلى الأفكار العامة التي وجهت فكر ونشاط النديم وأولها إيمانه الكامل بقضية الوحدة الوطنية التي يعرفها النديم في مقال له تحت عنوان "الحياة الوطنية" ونشر بجريدة "الأستاذ" في ٣٠ أغسطس سنة ١٨٩٢: "حفظ الوحدة الوطنية في الأجناس القاطنة فيما يسمى وطننا بتوحيد القضاء والمعاملة" حيث يرى النديم أن هذه المستويات المختلفة من الوحدة، قد تحققت في تاريخ الشرق وتاريخ مصر، فالدولة الإسلامية استطاعت أن تخرج الشرق من حالة الهمجية والوحشية التي كان يعيشها، وانتقلت به إلى حالة حضارية متقدمة، وذلك حين قدم الإسلام فوحده "الحكم في محكوميه على اختلاف الأجناس والدين والوطن وأنزل المجموع منزلة أهل بيت وجعلهم أعضاء لهيكل القوة الحاكمة فمال إلى النفوس واتحدت الكلمة واثقلت العشائر وجعلوا وجهتهم مساعدة هذه القوة بالنفس والنفيس، يستوى في ذلك المسلم والمسيحي والأسرائيلي والمجوسى وغيرهم تدعوهم لذلك وحدة النظام".

ويشير الكاشف إلى أن النديم أيضاً كان معنياً بخلق رأى عام يعنى مصالح الوطن واحتياجات التقدم والتمدن والعمران، واعتبر التنظيم من ناحية إحدى الأدوات المهمة الرئيسية في خلق مثل هذا الرأى العام. فالنديم يرفض في بداية حياته الأشكال التأميرية كوسيلة لإحداث التغيير السياسى المطلوب فيخرج من جمعية مصر الفتاة السرية التي استهدفت القضاء على ديكتاتورية اسماعيل واستبداده والعمل على خلعه أو قتله، ليعمل في العلن ويدعو زملاءه لاتخاذ نفس الموقف، مؤسساً موقفه هذا على قناعته بأن العمل السرى يضيق مجال تأثيره على أفراد قلائل، في حين أن التدنى الهائل في الوعى السياسى والاجتماعى والثقافى عند الشعب يفرض

أدب وفد أن تصل دعوة الإصلاح إلى أوسع جمهور ممكن، وبما يفرض تنوع

اشكال واساليب جذب الجمهور اليها، لقد آمن النديم أن الطريق الصحيح للاصلاح هو تنبيه الراى العام على ما يدور حوله.

المقاومة بالفكر

وربما من أجل ذلك قام "النديم" باصدار جرائده الثلاث التنكيت والتبكيث ثم اللطائف ثم الاستاذ والتي قصد بها الوصول الى اوسع جمهور ممكن، واختار لغة وسطا بين الفصحى والعامية خالية من المحسنات البديعية او على حد قوله "لاتكون منمقة بمجازات واستعارات ولا مزخرفة بتورية ولا مفتخرة بفخامة لفظ، وبلاغة عبارة ولا معربة عن غزارة علم وتوقد ذكاء، ولكن احاديث تعودناها ولغة افنا المسامرة بها".

ومن الجوانب البارزة فى شخصية عبدالله النديم والتي ركز عليها "رضوان الكاشف" فى كتابه هى ميله الى تأسيس الجمعيات الأهلية مثلما أسس "الجمعية الخيرية الإسلامية، او دعوته للأقباط بتأسيس جمعية خيرية قبطية كما اورد ذلك د. على الحديدى فى كتابه "عبدالله النديم.. خطيب الوطنية" او ما اورده د. محمد خلف الله فى "مذكرات النديم" حيث يقول: "ثم انفتح باب الجمعيات ودخلها الناس جماعات، وجمعت فريقا من الأقباط ودعوتهم للألفة والارتباط.. واخذت أنشر فى الجرائد ما للجمعيات من الفوائد حتى ملأت الأذان أهل البلاد بما يحركهم ضد الاستعباد".

ويؤكد الكاشف أن النديم فى مجال الثقافة هو الداعى الى تأسيس المجمع اللغوى الذى يحفظ اللغة الشرقية حظها فى الوجود كلغة حية، موردا مقولة النديم "فعلى القائمين بأمر الأمم الشرقية أن يحاولوا بين اللغة وموتها بأحداث جمعية من علماء الازهر وافاضل المدرسين الذين جمعوا بين لغتهم العربية او التركية وبين اللغات الاجنبية ليصيفوا الاصطلاحات الطبية والكيميائية والهندسية ومفردات الكلام أسماء عربية تدرس تلك العلوم".

كل هذه الأدوار الفكرية التى لعبها النديم نبعت من إيمانه المطلق بالحرية والعدالة، فقد تعددت الجبهات التى حارب عليها وهو المحارب ضد سلطة الاستبداد والظلم والسيطرة الاجنبية، وهو المحارب ضد التفسخ والانحلال الاخلاقي، وهو أيضا المحارب ضد منطق الخمود والتواكل والعجز عن الفعل، فالنديم الذى ولد وعاش بين الشعب وعلى علاقة وثيقة به، وعى أن إحداث تغييرات فى البنيان السياسى والاجتماعى والاقتصادى للبلاد ربما يحقق صالح اهله مرهون ليس فقط بإحداث تغييرات على مستوى الأفكار بل أيضا بخلق حالة نفسية جديدة عند الشعب قادرة

أدب ونقد على استيعاب منطق التغيير واساليب إحداثه.

الحرية الفكرية

وإذا كان الكاشف قد ارتبط في مطلع شبابه بأفكار الحرية وطبقها عمليا في التحامه مع نبض الشارع ووعى الجماعة باللحظة التاريخية التي عاشها وشارك فيها بفاعلية، فإنه كان أيضا تواقا لايجاد مناطق أخرى للوعى يستطيع من خلالها تقديم رؤيته للحياة والبشر، بهرته السينما بأصوائها، لكنه لم يرد أن يدخلها من باب الهواية فقط، بل أراد أن يصقل هوايته وموهبته بالدراسة فالتحق بمعهد السينما الذي تخرج فيه عام ١٩٨٤ وكان أول دفعته، وكان فيلم التخرج هو "الجنوبية" وهو فيلم ١٦ مم روائى قصير ملون، ونظراً لما فى الفيلم من جرأة فى التعبير وقوة فى الاداء السينمائى فقد منحته وزارة الثقافة عام ١٩٨٨ جائزة العمل الأول، ولأنه منحاز للهامش فقد جاء فيلمه الثانى تسجيليا تحت عنوان "الحياة اليومية لبائع متجول" ومدته ٢٧ دقيقة. ثم جاء فيلمه "ليه يا بنفسج" ليتوغل بالكاميرا فى مناطق عشوائية، بيوتها أشبه بجحور الفئران، وناسها الذين نسيتهم السلطة، لهم سلطتهم الخاصة حيث البقاء للأقوى فى ظل واقع معيشى مأساوي، لا يخلو من فساد أيضا حيث هناك جوع متعدد، للبطن والجنس والعلاقات الانسانية، هناك تغييب تام للراهن والمتحول، هناك قلوب تنوء بأوجاعها، وقلوب تحيك المكائد، وقلوب لاتجيد الا التريص بالآخرين.

يريد الكاشف فى اختياره لتلك النماذج ان يقول "لواقترينا من هؤلاء لوجدنا مدى انسانية هذه الطبقات الفقيرة". يقوم الفيلم على ثلاث شخصيات رئيسية هى "أحمد" الذى قام بدوره فاروق الفيشاوي، و"عباس" وقام بدوره نجاح الموجي، و"سيد" وقام بدوره أشرف عبد الباقي، وقد جمعهم حى سكنى واحد، ثم أقاموا بعد ذلك - وهم فى سن الشباب - فى غرفة واحدة يملكها "أحمد" وهناك أيضا شخصية "نادية" وجسدتها "لوسي" التى هجرت عشيقها فواز، وتزوجت عباس، الا انها ترغب فى أن تنال "أحمد" وزواجها من "فواز" لم يكن الا ستارا لذلك، وعندما يعلم "عباس" برغبتها هذه يطلقها، لكن حلمها فى الاستحواذ على "أحمد" والغرفة والعربة التى يسرح عليها الأصدقاء الثلاثة لكسب رزقهم لم ينجح ولم يتحقق، رغم نجاح هدفها الأوسط وهو انفصال الأصدقاء الثلاثة.

ودارت كاميرا الكاشف فى المكان والزمان ليبرز ملامح النسيان التى تعترى تلك الوجوه، ويرصد أيضا عبر تجاعيد هذه الوجوه ما بداخلها من أمان

مجهضة، ورهانات خاسرة. هو فيلم نفسى - بالاساس - لعب فيه الحوار

أدب ونقد

الداخلي لكل شخصية دوراً في إبراز كوامنها، وقد جاء السيناريو الذي كتبه الكاشف بالاشتراك مع "يسرا السيوي" يحمل الكثير من الدلالات حول طبيعة هؤلاء الذين يعيشون بيننا ونراهم ولكن لا ندرك عن تاريخهم الخاص شيئاً.

الفيلم - كذلك - حافل بكثير من الصراعات التي تجسدها الشخصيات الفرعية كشخصية سعاد التي تجسدها الفنانة "بثينة رشوان" التي تحب أحمد رغم أن أحمد يعلق على حائط غرفته صورة لبنت أخرى تحترف الرقص الأيقاعي اسمها مريم، فالتقاطعات بين الشخصيات ليست من النوع الذي يسهل رصده وهنا تدخل الكاميرا إلى متاهة لا مرئية، لكنها عبر تناثر الجزئيات وتنوع المشاهد تؤسس لحالة مختلفة من المشاهد عبر ترجمة بصرية مغايرة.

وإذا كان المكان يلعب دوراً أساسياً في اللغة السينمائية عند رضوان الكاشف فإنه لا يختار المكان الأنموذج بقدر اختياره لطبيعة مكانية تراكم عليها غبار الأزمنة والتقاليد، وهمشت بفعل سياسة نخبوية خاصة بعد مرحلة الانفتاح التي بدأت في السبعينات، وما زالت نتائجها المأساوية تتخر البنية التحتية للمجتمع المصري في فيلم "عرق البلح" ١٩٩٧ يقترب الكاشف بكاميرته أكثر من مجتمع الصعيد حيث يقدم نموذجاً يبدو صحراويًا تمامًا، ينوء بمشاكل مادية واجتماعية قاسية، ولا هم لرجال هذه المنطقة إلا السفر بحثاً عن الرزق المفقود فنجد ما يشبه الهجرة الجماعية بينما تبقى النساء فقط في القرية، ولا يبقى معهم سوى صبي واحد هو "محمد نجاتي".

يترك الرجال النجع وراء أحلامهم البسيطة بالعودة إلى أسرهم وأبنائهم وزوجاتهم بالطعام والملابس والثلاجات والتليفزيونات والمراوح، يندفعون لتحقيق سعادة صغيرة، تاركين وراءهم نساءهم، أجساداً حية تفوح بالرغبة والشهوة والانتظار، كما أن للسفر سبع فوائد، فهو هنا - يمثل هذه الصورة - له أضرار كثيرة، فالرغبة الجامحة بداخل نساء القرية جعلت أحدهن تندفع في علاقة جنسية مع عابر سبيل مر بالقرية ليلة واحدة، بينما تحاول واحدة أخرى والتي قامت بدورها الفنانة عبلة كامل أن تراود الفتى الصغير الذي بقى في النجع، فتحرق الأولى نفسها بعد افتضاح أمرها، وتظل الثانية مقهورة تعاني من صراعها النفسي بين إقدامها على "زنا المحارم" مع الصبي الذي تربطه بها علاقة دم، وبين الرغبة في تلبية نداء الجسد.

في حين نجد قصة حب تنشأ بين الفتى وبطلة الفيلم - قامت بدورها شريهان - هذا

الفتى/ الرمز هو الوحيد الذي لم يستسلم لنداء السفر، وهنا تتفتح

أدب وفن رغبات المراهقين عندما يحبون، ظهر ذلك جلياً في مشاهد ثرية

تفجرت بالنضال والرغبة فى الحياة، ورفع الغطاء عن المكتوم عندما يسبح الحبيبان فى عين الماء الموجودة بالنجع ويقتريان من بعضهما رغبة فى الحب والاكتمال، ويحدث ان تحمل هذه الفتاة جنين الحب المحرم، فنجدها تلوذ بوحدها وصراخها الداخلى، واضعة الأريطة على بطنها تقاوم بشدة اختيارا يمكن ان يدفعها الى مصير مشابه لمصير "شفا" التى اقامت علاقة مع عابر سبيل. فى حين نجد حرص الجماعة المسافرة على الرغبة فى قتل هذا الصبى الذى ارتكب الحب فى غيابهم، ذلك الفتى الذى باستطاعته ان يطلع النخلة التى هى المعادل الموضوعى للخصوبة، وهذا القتل تجلى فى محاولتهم لقطع هذه النخلة التى تمثل الحياة بالنسبة إلى النجع.

وعلى حد تعبير غادة نبيل فى مجلة "أدب ونقد" عدد سبتمبر ٢٠٠٢: فإن الكاشف "بانتحار امرأة ونجاة امرأة يترك الباب امامنا انسانيا مواربا، يحملنا المسؤولية الاخلاقية عن الفعل الاول ويواجهنا بخيار الرأفة الذى يسقوطننا فى القسوة والتزمت لانفكر فى كونه متاحا او انه يمكن أن يكون مكفولاً، والمأساة فى "عرق البلح" ليست نسوية الهوية فقط، وموت الصبى هو موت للحياة يجعل الخراب يدب فى بيوت القرية التى تقاوم الرحمة بالتقاليد وخداع النفس العفن، ولكن هناك الجدة وحفيدها فى بداية الفيلم، أى قبل تكشف المأساة لنا وهذه النجاة والتأمين يبينان أن ثمة مكانا للرحمة - وإن مهريه - وانتصارها تكفير عن دماء الابرياء.. والبريئات. ورغم أن الفيلم لم يحقق إيرادا يذكر بعد أن تم عرضه فى دور السينما لأسبوع واحد فقط، إلا أنه حقق شهرة واسعة لمخرجه وحصد عددا كبيرا من الجوائز منها ميداليتان ذهبيتان من مهرجانين بفرنسا والمغرب، وفى مقال له يضيف الناقد الكبير د. عبد المنعم تليمة قائلا عن شريط "عرق البلح": "الفيلم يشكل سينما شابة جديدة تبشر بادخال مصر حقا الى السينما العالمية".

الحارة المصرية

ويعود الكاشف مرة اخرى الى الحارة المصرية فى رائعته الاخيرة "نظرية البهجة" او "الساحر" ٢٠٠١ الذى قام ببطولته الفنان محمود عبد العزيز وسلوى خطاب ومنة شلبى فى أول ظهور لها على شاشة السينما، تدور أحداثه حول "منصور" الذى يعمل ساحراً فى الموالد والشوارع مقدما العابه مصحوبة بالبهجة والسعادة لمشاهديه، لكن هذا الشخص البسيط الذى يحاول أن يخرج السعادة من قمقمها بداخل الروح الانسانية نجده يفضل فى اسعاد ابنته "منة شلبى" التى يحبسها فى

البيت ولا يسمح لها بالخروج، ونتيجة لتزمته كاد ان يفقدها بعد أن

أدب ونقد



تعرفت عن طريق ابنيها على شاب ثرى أغراها بالمال وبالمظهر، بينما هناك شاب من الحارة يحبها "سارى النجار" وهو الذى أنقذها بعد أن أخذها الشاب الثرى الى "الجراج". بينما يوجه "منصور" - محمود عبد العزيز - اهتمامه الى ابن جارتها "شوقية" - سلوى خطاب - المصاب بضعف البصر، فيذهب الى والد الطفل - الذى طلق امه بعد ان تزوج عليها - ويأخذ منه الفرس الذى يعمل به فى تحميل البضائع من اجل اجراء عملية فى عين الطفل، ليبيعه للولد الثرى الذى راود ابنته فيما بعد، والذى اشتراه بثمن كبير تقريبا للبنت.

الساحر الغني

وقد ساهم فى نجاح "الساحر" ذلك التكامل بين النص والصورة، حيث نجد الشوارع والبيوت الصغيرة والحجرات فوق الاسطح، والصورة البعيدة الخاطفة للنيل التى تظهر من اعلى دليلا على أنه أمل فى مستقبل بهيج يتمناه ذلك الساحر، ونرفو إليه جميعا.

بقى أن نشير الى أن رضوان الكاشف عمل مساعد مخرج فيما يقرب من عشرين فيلما مع يوسف شاهين ورأفت الميهى وداود عبد السيد. وبعد: فقد كان الكاشف بأفلامه القليلة احد المخرجين الكبار فى السينما المصرية، فالمسألة ليست كماً وإنما التاريخ يسطر من يحرثون فى أرض جديدة، توفى رضوان الكاشف فى يونيو

أدب ونقد

وجه

عبد الهادي الجزار: الفن والحرية

أمنية فهمي

ولد عبد الهادي الجزار في مدينة الإسكندرية يوم ٢٣ مارس عام ١٩٢٥ بحى القبارى، ثم انتقل وهو في مرحلة الطفولة مع أسرته الى القاهرة، وبالتحديد الى حى السيدة زينب على مشارف تلال زينهم.. وتعد تلك المنطقة من أقدم أحياء القاهرة الشعبية وأكثرها فقراً. وكان والده رجل دين ملتزم مما كان له عظيم الأثر على ابنه الذى قضى طفولته وشبابه فى جو من التقاليد الدينية والشعبية بحكم النشأة والتربية.

موهبة مبكرة

وفى حى السيدة زينب شاهد الطفل عبد الهادي الجزار العادات المتأصلة بين أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة فى المدينة، وأدرك فى سن مبكرة حجم الخرافات التى تحاصر هؤلاء البشر، كما تعرف على من يمارسون السحر والدجل فى الموالد والأفراح وحفلات الزار التى كانت معروفة ومنتشرة وقتها بشدة، وسمع من هؤلاء الحكايات الخرافية التى تكرر الاتكالية، الاعتماد على الحظ والكنوز المدفونة وغيرها من

فى شهر مارس
ولد الفنان
التشكيلى
المصرى عبد
الهادي الجزار،
وفى مارس
أيضاً رجل..
ومابين الولادة
والرحيل عاش
الجزار ٤١
عاماً فقط،
لكنه ترك لنا
أعمالاً
متنوعة
ومميزة قد لا
يتركها فنانون
عاشوا سنوات
أطول منه.

أدب ونقد

القصص التي يتناقلونها دون أساس.

وقد ظهرت موهبة الجزار الفنية في سن مبكرة نسبياً، فبعد أن أنهى دراسته الابتدائية وكان مازال مراهقاً، تقدم بأوراقه الى كلية الفنون الجميلة على أمل الالتحاق بها، لكن تعذر هذا الأمر بسبب صغر سنه وعدم انتهائه من الدراسة الثانوية، التي تخول له الالتحاق بالكلية التي يرغب فيها. ولم يوقف هذا أحلامه، بل زاده اصراراً وحماساً على متابعة الطريق، وخلال دراسته الثانوية بمدرسة الحلمية، التي تقع قرب محل سكنه.

هنا لابد أن نذكر أن الفنان حسين يوسف أمين كان واحداً من التربيين الذين عملوا تحت قيادة الفنان المفكر حبيب جورجى، الذى استحدث نظريات متقدمة فى ميدان تعليم الرسم والتربية الفنية للأطفال، وكان معه يوسف العفيضى وحامد سعيد بالاضافة الى شفيق زاهر ويوسف همام وسيد الغرايلى ونجيب اسعد وشفيق رزق ولبيب أيوب، كل منهم أنشأ فى المدرسة التي يعمل بها جمعية للرسم، كما كونوا فيما بينهم ما عرف وقتها باسم جمعية الرسم بالألوان المائية، بعدها أطلقوا عليها اسم جماعة الرعاية الفنية، فكانوا ينشرون أفكارهم بين طلبتهم بالمدارس الثانوية، ويشجعونهم على الالتحاق بكلية الفنون الجميلة بعد الانتهاء من الدراسة الثانوية، وهم يحملون بأفكار تقدمية مناهضة للأساليب التقليدية فى الفن. ورغم أن حسين يوسف أمين لم يدرس للجزار سوى عام دراسى واحد فقط، فإنه كان كافياً لتنشأ بينهما علاقة انسانية قوية، والدليل أن الجزار عندما تزوج بعدها بسنوات، ارتبط باحدى قريبات استاذة المفكر الكبير.

كانت أول مسابقة يشارك فيها الجزار خلال مسيرته الفنية فى عام ١٩٤٢، وكان مازال طالباً فى المرحلة الثانوية وحصل على المركز الأول بجدارة مما مثل حافزاً له لمواصلة طريق الفن، وأصبح حريصاً على الاشتراك فى مسابقة أكبر تنظم لطلاب الشهادة الثانوية العامة فى القطر المصرى كله، وحصل فيها أيضاً على الجائزة الأولى الأمر الذى أتاح له الالتحاق بالجامعة مجاناً.

وما أن أنهى دراسته الثانوية حتى التحق بكلية الطب مدفوعاً بنصائح أهل وتحقيقاً لرغباتهم، لكن الأمر لم يستغرق طويلاً، وبعد عدة أشهر سحب أوراقه وتقدم بها الى كلية الفنون الجميلة، فلم يجد فى نفسه الرغبة فى أن يصبح طبيباً، وكان يقول متندراً "كيف تجتمع كلمتا طبيب والجزار على لافتة عيادتى". فعلاً التحق الجزار بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٤ وسط معارضة من الأسرة، وبعدها بعامين فقط كان منخرطاً فى الحركة الفنية، وكان مازال طالباً فى

آدب و نقد

عامه الثالث بكلية أحلامه، وكان ذلك من خلال (جماعة الفن المصرى المعاصر)، وكان أول معرض لتلك الجماعة بقاعة مدرسة الليسيه فرانسيه بالقاهرة.

مشوار نجاح

عين الجزار معيداً بقسم التصوير الزيتى بكلية التى أحبها ودرس فيها فور تخرجه، وكان ذلك أيضاً فى شهر مارس من عام ١٩٥١، وظل يعمل بالتدريس حتى شغل منصب أستاذ مساعد لفن التصوير الزيتى، وكان قد التحق بالدراسات العليا بمعهد الآثار عقب تخرجه، لكن دراسته بالمعهد لم تكتمل بعد أن حصل على منحة دراسية لمدة عام لدراسة الفن فى إيطاليا وكان ذلك عام ١٩٥٤، وعاد وهو يحمل شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية روما، وقرب نهاية عام ١٩٥٧، عاد الى إيطاليا مرة أخرى فى بعثة رسمية لاستكمال دراسته العليا، فحصل على دبلوم الترميم بالاضافة الى شهادة متخصصة فى الرسم الجدارى وتكنولوجيا الفن، ثم عاد الى القاهرة عام ١٩٦١ ليتم تعيينه أستاذاً لفن التصوير بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٣.

منذ عام ١٩٤٦ وحتى وفاته بعدها بعقدين كاملين، ساهم عبد الهادى الجزار فى عدد غير قليل من المعارض الجماعية والفردية، وفى نوفمبر عام ١٩٤٩ أرسلت جماعة الفن المصرى المعاصر التى ينتمى اليها، نماذج من أعمال أعضائها لتعرض فى متحف اللوفر الفرنسى ضمن معرض (مصر/فرنسا) وكان ذلك بعد عرضها فى جمعية الشبان المسيحيين بالقاهرة، وقد انضم لهذا المعرض عدد من الجمعيات الفنية الأخرى التى يتميز أعضائها بتمردهم على الأساليب التقليدية مثل جماعة (الفن والحرية) وجماعة (الفن المصرى الحديث). وظل الجزار مواظباً ومهتماً بالاشتراك فى المعارض الجماعية، فبعد تخرجه شارك فى معرض صالون القاهرة السنوى الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة، ومعارض الربيع التى كان ينظمها بشكل دورى اتحاد خريجي كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

أما معرضه الخاص الأول فكان فى ديسمبر عام ١٩٥١ بمتحف الفن الحديث، وفى فبراير ١٩٥٣ شارك فى معرض للإنتاج الفنى خلال عام ١٩٥٢ مع ٤ من المصورين هم: ابراهيم مسعودة وحسن التلمسانى وكمال يوسف وعبد الهادى الجزار، بمتحف الفن الحديث أيضاً وكان يقع وقتها فى شارع قصر النيل بقلب القاهرة، قبل أن ينتقل هذا المعرض الى متحف الفنون الجميلة

أدب ونقد

بالإسكندرية.

وفى عام ١٩٥٤ شارك فى معرض مع ٥ من زملائه بصالة جماعة الصداقة الفرنسية بالإسكندرية. وفى نفس العام شارك فى معرض (المصورين الشباب البدائيين من مصر) الذى أقيم فى فرنسا. وفى العام التالى أثناء منحه الدراسية فى إيطاليا أقام معرضاً خاصاً بمعاونة المثال المصرى عبد القادر رزق مدير الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما وقتها. وأقيم وذاك المعرض بقاعة (الفالوجا) حيث لفت أنظار النقاد الايطاليين بأسلوبه المميز، فقدموه كفنان ثورى متحمس للنظام الجمهورى والغاء النظام الملكى فى مصر، كما شارك فى نفس العام فى بينالى الإسكندرية الأول، ثم بمعرض (الفن المعاصر) الذى نظمه الناقد ايميه آزار عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

والمتابع لأعمال عبد الهادى الجزار يدرك أنه امتلك الفكر الفلسفى والأسلوب السريالى مع رفض الأساليب الفنية التقليدية، كما توفر لديه الوعى بالظروف الاجتماعية مع ربط الفن بالمجتمع، وكلها مبادئ جماعة الفن المعاصر التى سار عليها الجزار طوال حياته الفنية، وأضاف إليها طابعه الخاص الذى يشيع احساساً قوياً بالمجهول ويركز على تأكيد الغموض فى الأشكال والعناصر بأسلوب ساحر يؤثر فى المشاهدين ويلفت نظرهم.

المرحلة التحضيرية

كانت جماعة الفن المعاصر هى الأرضية الفكرية التى ارتكز عليها عبد الهادى الجزار وزملاؤه عندما رسموا لوحاتهم الأولى، هكذا تكونت الشخصية الفنية المستقلة والتميزة للفنان، جنباً الى جنب مع دراسته العلمية فى الجغرافيا والتاريخ ودراسته الفنية للأشكال الطبيعية، وكانت توجيهات أستاذه حسين يوسف أمين خير مرشد له فى بداياته، وقد لاحظ أستاذه من البداية قدرته على تفسير الظواهر المختلفة من خلال الرسم، ووعيه بضرورة توافر الوحدة والتجانس فى العمل الفنى، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ومراعاة تناغم جميع العناصر فى اللوحة شكلاً وموضوعاً، لهذا كانت أعمال الجزار ذات تأثير تراجمى واضح. وقد كتب الفنان الكبير حسين بيكار عن تلك المرحلة، أنه كان يقوم بالتدريس للجزار عن الجسم الحى.. وذات يوم دخل المرسوم ليجد الجزار مستغرقاً فى رسم العينين والأنف، رغم أنه من العادة أن يقوم الفنان برسم الشكل

أدب ونقد

العام للجسد أولاً، قبل أن ينتقل للتفاصيل حتى لا يفقد الفنان سيطرته على النسب وتوازن الشكل وتوزيع المساحات فى اللوحة.. فقام بيكار بتنبيه تلميذه الى الأسلوب المتبع فى هذه الحالات، لكن عندما عاد فى المرة التالية وجده مستمراً فى نفس الطريقة ولم يغيرها، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ولم يقع فى الأخطاء المتوقعة، وكتب بيكار يقول : "سررت من رسمه الذى كان متكاملأ وتبينت أن عناده مبنى على اقتناع ومهارة، واستطاع أن يقنعنى أيضاً بوجهة نظره بأدب.."

هذه الواقعة تثبت تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة، وبالثمرد الحميد على القيود الأكاديمية، وقد استفاد من المدرسة السيريالية التى ظهر أثرها جلياً فى أعماله من البداية. وقد تركت أعمال عبد الهادى الجزار أثرها على معظم الفنانين من جيل الستينيات والسبعينيات ممن تناولوا التعبيرية الشعبية فى أعمالهم، أما بالنسبة للفنانين من الأجيال التالية، فقد أصبحت أعمال الجزار بالنسبة لهم فى مقام الأساطير، لا يمكن تقليدها أو المساس بها وبقيت كتراث أكثر منها منهجاً فى الأداء الفنى. فالجزار لم يبتكر عالماً غير موجود، ولم يبتكر حلولاً تشكيلية تمثل إضافة لفن التصوير المصرى المعاصر، فقد فعل ما يفعله المصورون المجددون حين يكفون على رسم لوحات متتالية من مضمون استحوذ على خيالهم الفنى الخصب فى معمار تشكىلى يتسق مع وجدانهم التعبيرى. هذا ما فعله الجزار بوعى ابن البلد والذكاء الفطرى للإنسان المصرى العريق، وطموح الإبداع المتحفز فى طفولته وشبابه بحى السيدة زينب، الذى يعد واحداً من الأحياء الشعبية الغنية بالأصالة والأسطورية، التى تتمحور حول الضريح حيث ينطلق وجدان البسطاء بلا حدود فى سعى دائم بكل الأساليب للتواصل مع كرامات السيدة لواسطة شافعة خالصة الى الله سبحانه وتعالى، المحيى لمطالب البسطاء الخاشعين من زبائن صنائع الأحجية والتعاوين، ومنشدى الأوراد والأدعية فى حلقات الذكر والبخور محاطين بالمجاذيب والدراويش والواصلين، وحملة البيارق وآكلى الثعابين وراشقى الأسياخ الحديدية فى أجسامهم ولاعبى السيرك.. بانوراما عريضة من الميثولوجيا التى تمثل الحياة الشعبية المصرية حين تلجأ فى حلول مشكلاتها الحياتية الى الاستعانة بالسحر، والتهيه والأساطير.. فتدفع بارادتها الى أضرحه المشايخ الواصلين. هذا هو العالم الفنى للجزار، الذى برز فى لوحاته التى صور فيها ثقافة قاع المجتمع المصرى.

قبل هذه المرحلة الفنية التى امتدت ما بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٩، وفى

أدب ونقد

بداياته الأولى.. انشغل الجزار بموضوعات تمثل بدء الخليقة فيما عرف بمرحلة القواقع، وبعد عام ١٩٥٩ انشغل بعالم الفضاء حتى رحل عن عالمنا عام ١٩٦٦، تاركاً الحياة التي شغله غموضها.. تاركاً البشر الذين انشغل بهمومهم. وما بين ميلاده ووفاته ابتكر عبد الهادي الجزار مدرسة فنية متفردة مازالت تبهرنا حتى اليوم.

فنان القواقع

فى المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ وكان بعنوان (انفجار الخوف) برزت أعمال الجزار، وفى هذا المعرض بالذات تم اطلاق اسم فنان القواقع على عبد الهادي الجزار، الذى هو ابن الساحل.. فقد جاءت أعماله فى هذا المعرض تحمل اطلاق كوامن البدائية الفطرية فى نفسه، حيث سجل فى سلسلة من اللوحات أفكاراً فى المطلق، بداية من رمال الشاطئ الى القوقعة الرحم، ونرى فى رسوم القواقع تلك.. نسوة عاريات مليئات بالعطاء ويسكن داخل قواقع ضخمة كالأرحام فى أرض جرداء من أى فكر أو طموح، وفى تلك اللوحات يظهر انشغال الجزار بعلاقة الفن بالمجتمع خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كما ان فعل بحجم التحولات التى حدثت فى الشخصية المصرية، كما كان واعياً بضرورة مواكبة فنه لهذه التحولات منطلقاً من رغبة فى حياة تسودها حرية التعبير واستقلالية الوطن، ومنطلقاً من أصول بيئية عميقة التأثير فى وجدان الفنان المصرى، الذى ساعده على تفجيرها قيام العديد من الجماعات الفنية، بعضها استمد أصوله من تمرد فناني الغرب بعد انهيار القيم التى آمنوا بها وراهنوا عليها فى مستقبلهم ومستقبل البشرية بعد الحرب العالمية الأولى وما حملته من نتائج كارثية. ان انفجار الخوف فى نفس عبد الهادي الجزار والتعبير عنه من خلال ابداعه التشكيلي مرجعه الى الظروف الكونية التى عاشها وعانى منها المثقف المصرى. فكان من الطبيعى أن يقود جيل جديد من الفنانين حركة التمرد على فترة الركود الأكاديمي التى سادت قبل الحرب العالمية الثانية، والتى انتهت اليها جيل الرواد منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

فقد انطلق الجزار فى معرضه الأول من البدايات الأولى لكل شىء متجاوزاً ذاته الى مضامينها الحميمة القادمة، متألقاً فى رسوم الحير الأسود ببراعة لازمته حتى آخر عمل له، ولم يبق من عالم الجزار الذى عُرف بمرحلة القواقع سوى رسوم قليلة جداً، وبعض الاسكتشات.. فقد كانت

أدب ونقد



مرحلة فكرية أكثر منها فنية اذا جاز هذا التعبير. ولم تتح له فرصة تجربة تلك الأفكار فى أشكال فنية، كما أتيح له فيما بعد عندما وجد نفسه داخل العالم الهامشى للطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى. فظهرت بعد ذلك شخصياته ترتدى الملابس المزينة بالأحجية والطلاسم السحرية، وأسكنهم حجرات فى بيوت فقيرة تزين جدرانها الأكف والتعاويد.

الموروث والمستقبل

اعتاد الجزار أن يرسم داخل جدران مرسومه، فهو ليس من فنانى الهواء البلق، واستخدم فى أعماله الحبر الأسود وأقلام الرصاص والألوان الزيتية ببراعة منقطعة النظير، وأبطال لوحاته هم فى الحقيقة أشخاص من واقع المجتمع، لكنه يحرفهم فى أدائه التشكيلى الذى يميزه ليتلاءم الشكل والمضمون كوحدة متماسكة مشحونة برموزه ومفرداته وكثافة الأداء اللونى. يظهر ذلك فى لوحته الشهيرة (المجنون الأخضر) التى رسمها عام ١٩٥١ عن اسكتش بالقلم الرصاص كان قد رسمه فى مرحلة سابقة لوجه صبى ما، ثم قام بتركيب هذا الوجه على جسد مجذوب يجاور الأضرحة مستعرضاً نفسه كجائب للبركة ومانع للحسد. فأبرز الجزار خلفه رسماً لذراعين يتخذان الشكل الهلالى يتدلى منهما الأكف تتوسطها عين الحسود. فمرحلة الأساطير الشعبية فى الواقع تمثل الابداع الفنى الحقيقى الذى عُرف به الجزار وتميز عن أقرانه به. وقدم من خلاله اضافة حقيقية لمسار الابداع التشكيلى المصرى المعاصر. فتصميمات الجزار للوحاته تشبه التصميمات المسرحية.. وفى لوحة (دنيا المحبة) التى رسمها عام ١٩٥٢، نجد ثلاثة جدران فقط -باعتبار الرابع وهمياً- وفى الجدران مداخل تشبه تلك الموجودة فى ديكورات المسرح الكلاسيكى التقليدى، هذا ووضع الجزار أبطاله فى مقدمة اللوحة بحجم كبير، ثم وزع الكورس فى خلفية اللوحة أمام عناصر الديكور المزخرفة بوحدات زخرفية شعبية.. وقد استعان فى تحقيق رؤية الصورة بإضاءة داخلية هى مصدر اضاءة معظم لوحاته.

وفى لوحة (فرح زليخة) التى رسمها عام ١٩٤٨، يضع الجزار المشاهد للوحة فى مكان المتفرج فى خشبة المسرح، وينكشف الجدار الرابع الوهمى، لنرى جمهور المشاهدين المرسومين يتفرجون على زليخة البائسة، المتمسكة بأمل مفقود على شكل وردة حمراء، وابنتها بجوارها ممسكة بذيل

أدب ونقد

الفيستان، بينما تتطلع القطة البيضاء الى المجهول. ويستعين الجزار بالتكثيف
اللونى فى درجاته المختلفة ليساهم فى ايجاد ثقل درامى للوحة التى يزخرف كل
عناصرها تقريباً، فيكسبها ذلك الشراء الطقوسى الذى يميز الأجواء الشعبية
الدينية فى أى مكان وأى زمان. ورغم ثراء مرحلة الأساطير وحب الجزار لها، فإنه
لم يقف عندها طويلاً، فهو لم يتجمد فى مرحلة فنية مهما تجاوزت نفسه معها،
ومهما حققت من نجاح محلى وعالمى على المستويين النقدى والجماهيرى.. لم
يتجمد الجزار كما فعل بعض أبناء جيله ممن لم يطوروا أنفسهم، فأخذوا يكررون
ابداعاتهم دون الدخول فى محاولات جديدة، لكن الجزار تجاوز مرحلة الأساطير
الشعبية بسهولة، وفى بداية الستينيات دخل ما يمكن أن نطلق عليه اسم مغامرة
تشكيلية جديدة - مع ملاحظة أن منهجه الفكرى وفلسفة رؤياه لازمته فى شتى
مراحله الفنية مما ينم عن فنان أصيل صادق يمتلك أدواته ببراعة تتيح له قدراً
من المغامرة والتجديد-. فبعد الأساطير الشعبية تعلق وجدان عبد الهادى الجزار
بعالم المستقبل خاصة الفضاء، وكان يتعامل مع سطح اللوحة بعفوية وفطرة
بوسائله التجريبية الجديدة، ككشط السطح بسن صلب رفيع، أو وضع عجائن
الألوان.. أو لصق قواقع حقيقية، وكلها من الأساليب التى لم يستخدمها فى أى من
أعماله قبلها. ومع اصراره بدأت أعماله الجديدة تفصح عن رؤية مميزة فتحت له
عنان الانطلاق. وكانت الزيارة التى قام بها مع مجموعة من الفنانين بدعوة من
وزارة الثقافة عام ١٩٦٣ الى السد العالى، ايذاناً بنهاية مرحلة التجريب الفضائية،
حيث تبلورت لديه رؤية فنية جديدة أساسها الأشكال الآلية والأسلاك الخارجة
والداخلة والتراكيب المعدنية المعقدة والآلات الميكانيكية الضخمة.. عالم جديد من
المتاهات (الأسطورية) الحديثة التى لا يمكن الدخول اليها دون وضع خوذة لحماية
الرأس!

وكان هذا الانتقال من مرحلة الى أخرى طبيعياً فى زمن المتغيرات الاجتماعية
العنيفة التى مرت بها مصر فى حقبتى الخمسينيات والستينيات، عندما كانت
ثورة يوليو عملاقاً يقود مستقبل الوطن، ويسحق تحت أقدامه كل الخرافات
وشعوذة الماضى، ولم يكن الجزار سوى ابن بار للثورة، يؤمن بها ويسير على أهدافها،
لذلك تقدم بهمة ضمن صفوف المعبرين عن مبادئها وطموحاتها برؤيته التشكيلية
الناضجة ومعالجاته الجريئة والمباشرة للموضوعات التى تناولها فى
لوحاته. وإذا كانت لوحة (المجنون الأخضر) تعد عنواناً ورمزاً لمرحلة

أدب ونقد

كاملة من المراحل الفنية فى حياة الجزار، فان لوحة (السد العالى) التى رسمها عام ١٩٦٤ بعد عودته من الزيارة المذكورة تؤرخ لمرحلة جديدة تماماً، يصور فيها انساناً يرتدى خوذة ورداء شفافاً، يظهر جسمه المكون من آلاف التروس والآلات والمكينيات والأسلاك، انسان عملاق يكشف عن قوته الداخلية التى تحققت ببناء السد العالى، الذى كان من أكبر تحديات الثورة المصرية.. عملاق لم يعد يربطه بالماضى سوى جسر طويل جداً مصقول يفضح أي تداخل بين الماضى والحاضر، وفى الركن السفلى الأيمن من اللوحة رسم رجلاً وامراً ينتميان للعالم القديم، أراد أن يكشف بهما النماذج السلبية القديمة، حيث صورهما بقرب فجوة معدنية فى أرض واقعا مختلف، فأصبحت مزدحمة بالعمل والعمال، لكن تبقى تعويذة من الماضى على جبين العملاق تشى بعدم انفصاليه التام عن تاريخه وماضيه.

وينطلق الجزار ليرسم بالحبر الأسود أشخاصاً آلياً ميكانيكية، يؤكد بها على قوة الحضارة الحديثة وقوة الآلة القادرة على إخضاع كل شيء لقوانينها. فيرسم لوحة (انسان العصر) فى نفس العام -١٩٦٤- وفيها تحول الانسان الى مومياء مكفنة فى الأسلاك والتروس والحديد والصلب، واستمر الجزار فى استخدام هذا الأسلوب حتى قدم مجموعة أعمال عن كائنات وأجسام هابطة من الفضاء، وكانت تلك الأعمال بمثابة انذار أخير يرسله الفنان للعالم قبل وفاته محذراً من سيطرة الآله على الحياة البشرية والأحاسيس والمشاعر. وفى مرحلة الفضاء تجاوز الجزار المحلية فى لوحاته من حيث موضوعات اللوحات وطرق معالجة تلك الموضوعات الى العالمية، وتطورت معالجته التشكيلية بما يتناسب مع مضامينه الجديدة. وقد تأثر الجزار بالفنان الأوروبى (بول ديلفو) أثناء زيارته بروكسل وقت بعثته التعليمية لاييطاليا عام ١٩٥٨.

بقى أن نذكر أن الجزار بقى طوال حياته ابن حى السيدة زينب، الذى ترى على الحكايات الشعبية.. لكن أعماله فى سنوات عمره الأخيرة كانت تعكس قلقاً حقيقياً، وهو قلق (نظري/تشكيلي) فى آن واحد تشهد عليه الموضوعات التى يتناولها، وعجزه عن تكييف إنتاجه مع متطلبات المرحلة، الا أن هذا العجز نفسه هو ما منح أعمال الجزار عظمتها الحقيقية، وجعل منه الفنان الذى ذهب بأشكاله الهوية فى الفن الى أبعد حدودها، فكان أول من كشف حدودها الخفية ■

أدب ونقد

خطاها تسير علي الغيم

عزت الطيرى

القروى	تجدر يدين
يقيم صلاة المساء،	استفاق على مطر الورد
لقمصانها الزرق، علقها،	يلتفأ حول
فوق حبل غسيل خيالاته	أصابع من لهفة،
:	وأظافر من كستام زها،
هاهنا موقع الصدر	وانتهى، لحدائق من
زُخرفة	سوسن هامس، يتناوم فى ترف،
وزخرفة السومرية،	ويزغرد
موقع معركة	يايدها
بين زوجى حمام،	لدروب زيرجدها
حصانين من غبطة وحري،	:
غديرين من غسل وحليب مُصَفَّى	وخطاها تسير على الغيم،
ترقرق موجهما..	يبتل ماء
ثم رفاً	بأعطاف سجادها
... وهفناً.....	وجوى عاجها
على قلة البطن والسريرة الملكية،	:
والخصر، إذ يتدوّر	لمعراجها
يعزف معزوفة،	وكنائس ضحكاتها
عند عشب، يطل	يستوى العاشق
	أدب ونقد

سجنها	على مرج فلّ تَخَفَى ولفّ بأهدابه كل ركن وحفّا وما كفّ هذا القميص عن الرفرفات على خيطر أوهامه بل وواصل تحليقة واستخفّ بأفعال مجنونها حين شفّ القميص ومارحم الروح مارحمت أرجحات مشا وير قلب صب وما جفّ سيل دماء لو ارتطمت راس هذا الفتى بالنواقيس تقرّع أضلاعه وتجرّ بها راس حلم وانفا والفّ من الطير تنقرّ في رأسه الغضّ تلقط حبّا ولاثمّ معجزة ستفسّر أحلامه
نزولا	ولا ثم سجن سوى
الى	أدب ونقد
م	
ر	
ج	
ها	
فضة البرق	
قصدير لوعته	
ونحاس مزامير	
تصدح في البهو	
توقظة من حديد جثا	
وأناخ بأكسيده	
كى يراقب لؤلؤة	
تتشظى حنينا	
على بسمة	
ويشاهد وهج رنين أساورها	
هل يساورها الخوف	
لما ترى مايساورها	
صار بعض هسيس	
يميس على ركبتين	
من المرمر الثر	
يلمع	
مثل شموع	
على بوح أيقونة	
تتدلى على صدرها	
وتضئ الطريق	
الى بيت رياقوتة	

نظرت للفضاء،
أطلت على السحر يدلى بأسرارهِ
تحت شبائكِ أسرارها
.....

صعودا

صعودا

إلى معبدِ الريح،
عند بحيراته،
في العصور الجميلة،
أعمدة من رخام الأعاصير،
مركبة الملكات،
يزينها لوتس،
في انتظار الأغاريد،

يحرسها فارس،

دون مهرته،

وفنار يقود المراكب للتيه،

نافورة، يبست من تعثتها،

ونقوش تدل على عاشق

طاعن في الخديعة،

يمشي على الماء، يبتل ماء،

بأمطار نيرانه

ويقيم طقوسا،

يوزع قربانه

في خشوع،

على سمك،

ونوارس،

تخرج ثم تغيب،

ويختلط الصبح

أدب ونقد

بالصبح،
لا الشمس
ترحل عن عرشها الليلكي،
ولا القمر البابلّي يغيب
.....

(ترنيمة)

تتنفس كالصبح،

وتثاءب كالفجر،

إذا شحّ النور

تقيم شماليّ الورد

وجنوبيّ التفاح الأحمر

شرقيّ اللوز،

وكانت تفاحا أحمر

ومواكب برقوق،

وهديرا يتبع خطاه هدير

(استطراد)

وكنت أنا بفضول ما،

ألمس عبقا

يسرى من خلف الأذنين،

يلامس رمانا،

والحد الفاصل ما بين الرمان وبين

الرمان

وكان الرمان رحيقا،

ولصيقا بالرمان،

يحطّ عليه العنب الوردى،

ويلقى جبتة الفواحة

فى القمم المنشغلة،
 بدبيب الإحساس،
 وكان المشهد مختصراً جداً
 فرخام يعلو الأبنوس
 وأبنوس عاتٍ
 لا يوقفه الشلال،
 يغطيه الرغب، ويحميه التعب،
 فقلت بأتى لن أتعب
 مادام العزف سيبدأ
 من هذيان سلاوى الموسيقى،
 حتى آخر سريان المذهب
 فاذهب لمدائك؟
 تحاصرنا الخمسون؟
 ويحسدك الفتيان،
 ويكرهك الشيب
 هل باح الرطب؟
 بعسل حلاوته،
 هل نصبت آبار اللوز؟
 إذا أدليت بدلوك، هل تشرب؟
 هل كفت كفاً عن ترحال
 فى مدن الملين؟
 هل ضاعت كالماء
 وغاصت
 فى الإسفنج الألين فالألين؟
 هل لفت كل ضراعات،
 وأحاطت بأنين الموز،
 كما لف حريز،
 شرنقة القر وأسكنها وتمكن؟
 فارجع لقصيدتك الأرحب
 وتدلل وترقب

أدب ونقد

وتجهل بالحلم
 وكن فى حضرة مولاتك،
 منكسراً ومؤدب
 كن حملاً وحماما
 لاتكن الذئب ولا تكن الثعلب
 (غزلية أولى)
 لأجلك قلت لكل البنات اللواتى
 طرقت على باب قلبى،
 قلبى مرتحل، منشغل
 لأنك إذ تخطرين على مخمل
 الليل،
 يرتعش الليل،
 يسكب ماء النعاس
 ويشرب شاي الأمل
 لأنك نافورة من ضياء
 وقارورة من عسل
 لأنك أروع شادية فى الحقول،
 وأروع راعية فى الجبل
 وحين تغنى الحمام على باب
 بيتك،
 قالت بيوت القرى،
 قد عرفنا الأناشيد،
 قالت شبابيك بستاننا،
 وامتلكنا الزجل
 وقال الغزال،
 أبادل مسكى بأنفاسها، والمغانم لى
 والخسارة، واردة، عندها،
 دون أدنى جدل
 وقال المريد، لشيخ الصباية،

هب لي حجابا يقسريني من
 حياض الغزل
 فصاح به الشيخ، هب لي
 جناحا، يطير بنا،
 ويباعدنا عن دروب الدجل
 وقال الفتى الفرد
 ياربح كوني على الصب عطرا
 وقالت فتاة القصيدة،
 كوني جحيما، مقيما،
 على من نوى العشق، لكنه لم
 يكابد،
 ولم يرشق الشمس فوق الجبين،
 ولم يحمل الجبلين، على الصدر،
 لم يعبر البحر دون كلل
 فبكى واعتراه الخجل
 وقال أجل
 أسوى لبنت الخريدة، حلوى من
 الغيم،
 ماء من الورد المستحمة،
 تمثال شمع يليق بها،
 ويصدر القرنفل،
 لون الحدائق، إذ تتمسح
 كالقطط المنزلية، في ثوبها
 الكرنفال،
 أدب وقد وتأخذ فتنتها من

مواء البنفسج، في خدّها
 ،وهو يغمر حمرة بنحيب القبل
 (غزلية ثانية)
 سأصنع من تمنيات الأربيسك،
 في مقعد الفجر
 أرجوحة، وأعلقها بحبالى
 وادهنها بحليب النجوم،
 ازخرفها بغناء الحجل
 سأصنع أرجوحتى لحبيبي
 وأجلسه فوق سرج ابتهالى
 أطيرها في فضاء الدوالي
 إلى أن تلامس نهد الخيال
 وأن تمتطى سوسنات الجبل
 أقول تعالى
 تعود وقد حملت بالشذا والمدى
 وارتعاش الطلل
 تعود وقد عاد فيها حبيبي
 وفي كفه نعنغ
 راقص
 وفي صدره ذهب خالص
 ،.....، وفي جيده وكع ناقص
 وقلائد من لؤلؤ مكتمل

المظروف الصغير

فوزي شلبي

تنقلت عيناي بين وجوه المارة بغية رؤيته قادماً، ثم تسمرت لشوان على باب المبنى الأنيق - في الجبهة المقابلة - الذي يلفه سياج من الحراس . كل شيء على حاله ، الشارع يشغى، والأحاديث متشابكة ، والجو ممتلئ بالرطوبة .

اخترت الجلوس بالداخل ، وطلبت فتجاننا من القهوة. لفت نظري أن معظم الزبائن من طلبة الجامعات، يجلسون على مقاعد الرصيف، بينهم يتواصل الكلام والانفعال وثرثرات الماضي والحاضر والمستقبل.

عدت إلى التفكير في أمر القادم، فبدأت الأمانى وأحلام اليقظة تغزوني.

فتحت جريدة، الصباح. النكات والضحكات والأحزان لا أعرف كيف تواتيني دونما ارتباط بالزمان أو المكان ، وأحياناً دونما سبب.

القيت بالصحيفة

ثمة ريح باردة خفيفة تلمح الوجوه وتثير بعض الأثرية، وشمس ضحى اليوم خجولة، لا أدري لماذا أحس بما يشبه الرغبة في النوم، يرهقني.

درت بصري
داخل المقهى ..
لم أجده!

أدب ونقد

التعب والعطش ، يجب أن أتمالك نفسي وأصبر حتى يجرى هو ويفتح أمامى كل الأبواب.

(.. أظن أنى لم أفهم بعد ما عشته فى هذه الدنيا، بعد طول انتظار للولد أنجبتنى أمى. حرص أبى على أن يوفر لى حياة غيرحياته، لم يأخذنى معه إلى الأرض وتركنى للمدرسة، شجعنى على قراءة كتب التاريخ والأدب . حدثنى عن الزرع والحصاد ومتاعب الفلاحة، ظل يفاخر بى أمام الأهل والصحاب، وقتها كان ذلك يسعدنى ويشغرنى بالغرور، وبغدا أن أنهيت الثانوية سقط صريع الفقر ولم يرئى بالجامعة - التى لم تطأها قدمائى إلا بعد سنوات صرت خلالها موظفا يتحمل أعباء شبابه ووالدته وأخواته البنات - ولم أفلح فى التقرب إلى زملائى الطلبة . عللت ذلك بفارق السن، وظلت علاقتى بهم لا تزيد على تبادل الإيماءات والتحيات).

عيناى تواصلان النظر إلى الشارع عبر زجاج المقهى باحثين عنه وصقيع حياتى لا يدرى بسره أحد.

لا بد أنه سيأتى!

أنظر إلى الساعة بين آن والآخر، الوقت يمر بطيئا قاتلا، ساحت أفكارى بين القادم والطلبة، والمبنى، وما أعانيه أنا نفسى . حاولت كسر حدة الانتظار فى تفسير وجود شباب الجامعات فى هذا المكان وهذا الوقت بالذات . جال بخاطرى أن أقوم وأجالس بينهم، هممت بالقيام، لكن شيئا غامضا فى نفسى جعلنى أتراجع، لا أدري لماذا توجست!

بسرعة نهضوا جميعا، واصطفوا أمام المبنى.

شمل المكان شىء غير عادى، توقفت حركة المرور تماما، خرج من المبنى رجال يجللهم الوقار، ملامحهم تكتسى الهيبة والصرامة،، ألتفوا مسرعين حول السيارة السوداء الطويلة وارتفعت أياديهم بالتحية.

نزل من السيارة رجل سمين. أشيب الفودين فخم الثياب، فاتسمت ملامح الطلبة بتعبيرات مبهمة.

نظر الأشيب إلى الطالب الأول بنظرات تقطر عطفاً ومحبة - بالتحديد حرص على أن تبدو نظراته هكذا - ووجهه المنتفخ مشرق وباسم . حشد الأول جل قواه ومقدرته ليعبر عما يريد مختصرا حكايته كى تتفتح له طاقة القدر. والسمين يحاول جاهدا أن يبدو مستمعا، لكنه لا يستمع! وبألية أشار لأحد معاونيه فسلم

أدب - وقف
الشاب مظلوما صغيرا.



توالى المشهد، تجسد قطر في نفسى رحيقا مرا ، امتدت اللحظة ، اتسعت ، وأصبح في
حوزة كل جامعي مظلوما!

دارت بي الدوامة المتصلة . امتدت جسور الوحشة سرت البرودة في جسدي الساخن
فأرعثتني . طفت بالحيرة على وجوههم . لمحت حبات العرق تتساقط ، الأنفاس
تختنق وعيناي يغشاهما الظلام والدموع . وآلاف المشاعر المتباينة بداخلي تتداخل
وتتشابك.

أدب وفد

نهضت وأنا موقن أن القادم لن يأت ■

ثعالب صغيرة تلهو على الجسر

محمد فرج

كان الحقل مختللاً ، والناس في اضطراب كبير ، يروحون ويجيئون
أفراداً وجماعات ، الاضطراب والعصبية ظاهران على الجميع ، البعض
يخرج حديثه صراخاً ، والبعض يخرج حديثه همساً ، المتصارخون
يتحدثون في عصبية شديدة ، والمتهامسون يتكلمون في عصبية أشد ،
حركة الأجساد والأيدي متشنجة ، والوجوه مكفهرة .

ماذا حدث ؟ تساءلت هامساً وكأنني أحدث نفسي ، كنت بالفعل أحدث
نفسي ، فوجئت بصدى صوتي يتردد في الأفاق ، وحيث انتهى صوت
الصدى فوجئت بصمت رهيب يلف المكان ، واتجهت عيون كثيرة نحوي ،
بعض العيون ، ربما كل العيون ، شعرت ساعتها وكأن الزمن توقف
لبرهة ، ثانية أو جزء من الثانية ، فتحت فمي كي أعيد طرح السؤال :
ماذا حدث ؟ لكن صوتي لم يخرج من فمي ، جاهدت فلم أستطع ،
حاولت تحريك الشفتين دون فائدة ، حدثت نفسي في ألم رهيب : ماذا
حدث ؟ فوجئت بصدى السؤال يتردد في الأفاق ، ماذا حدث ؟

فجأة ، وقبل أن يذوب الصدى تقدم نحوي تشكيل من ستة أفراد ذوي
هيئة غريبة ، وبعد أن أحاطوا بي في شكل حلقة محكمة ، تقدم
أحدهم ، ربما كان كبيرهم ، وسدد إلى وجهي لكمة موجهة ، خرج

حين ذهبت
إليه في ذلك
اليوم اكان
الحقل مختللاً
، النهر الصغير ،
ماء النهر ،
الطريق
الملاصق للنهر ،
البيوت المطلّة
على النهر ،
الجسر ،
الأشجار على
الجسر ،
تكاعيب الغناب
، الساقية ،
المواشي ، طيور
الحقل ، كل
شيء .. كل
شيء .

أدب ونقد

صوتي كالصراخ : ماذا حدث ؟ صرخ أحد أفراد التشكيل السداسي : إخرس ، وظل الصدى يردد هذه الكلمة العجيبة حتى غبت تماماً عن الوعي .

لم أدركم من الوقت مر بي ، وأنا غائباً عن الوعي ، ولا ماذا حدث ؟ ، غير أنني حين استيقظت وجدتني جسداً ملقى في حقل من حقول الذرة ، كانت أرض الحقل عطشى ، شقوقها كثيرة ، وكبيرة ، عيدانها هزيلة ، وكان جسدي يوجعني ، ورأسي تكاد أن تنفجر من الصداع ، وكنت أرى أشياء غريبة ، جيوشاً من الحشرات والكائنات ، نمل وصراصير وخنافس ، كانت تسير على الأرض وتدخل وتخرج من الشقوق ، وتتسلق عيدان الذرة والكيهان الجافة ، تماكنت نفسي واعتدلت جالساً ، تسربت لأنفي رائحة كريهة ، تساندت على نفسي وقمت واقفاً ، وتملكني شعور بالخوف والرغبة ، فتحركت بين عيدان الذرة بحذر ، كان الحقل مليئاً ببقايا طيور ميتة ، ريش وأرجل ورؤوس ومناقير ، وبقايا حيوانات صغيرة ، أرانب وقطط وفئران ، ولمحت عدداً من الثعالب الصغيرة تدخل وتخرج في شقوق الحقل ، تسمرت في مكاني للحظة ، ثم قفزت مهرولاً بعيداً عن هذه الثعالب التي كانت منشغلة باللهو بين عيدان الذرة .

حين وصلت إلى النهر ، لاحظت أن ماءه مغطى بالكثير من الطيور النافقة ، وأوراق الشجر ، والبيوت الملاصقة للنهر مشرفة على الهلاك ، وتكاسيب العنب مهدامة ، والأشجار على الجسر مائلة ، منحنية في حزن ، والساقية لا تدور ، وكان الناس لا يزالون في اضطرابهم الكبير ، يروحون ويجيئون أفراداً وجماعات ، البعض يخرج حديثه صراخاً ، والبعض يخرج حديثه همساً ، وبعضهم يتشابكون بالأيدي ، المتصارخون يتحدثون في عصبية شديدة ، والمتهامسون يتكلمون في عصبية أشد ، حركة الأجساد والأيدي متشنجة ، والوجوه مكفهرة ، ولاحظت أن الثعالب الصغيرة تجري وتمرح بين الناس ، تقفز وتعض وتنهش ، ولاحظت أنها تغير من هيئتها بسهولة ، وتتحول من ثعالب إلى بشر ، وتشارك في الصراخ والهمس والتشابك بالأيدي ، وتوجه اللكمات ، ثم تتحول إلى ثعالب ، وتدخل إلى الحقول ثم تعود .

حدثت نفسي أن الثعالب الصغيرة هي التي أفسدت النهر ، وهي التي أفسدت الحقل ، اقترب مني شاب وهو يقول أن الثعالب الصغيرة أفسدت النهر ، فسألته دون حذر : هل تعلم ؟ قال أن كثيرين مثله يعلمون ، ويلهفة سألته : وهل تسكتون على كل ذلك ؟ وقبل أن يهم بالرد علي ، كان التشكيل السداسي قد أحاط بنا فجأة ، وكان الشاب مكوماً على الأرض إثر لكمة قوية من أحد أفراد التشكيل ، وكانت الثعالب على الجسر ، تلهو وتمرح ، تقفز وتعض وتنهش ، وتفسد الحقل والنهر .

تسمرت مكاني في ذهول أنظر إلى الناس .

الذين كانوا غارقين في اضطرابهم الكبير ■

أدب ونقد

قصة

جنون البقر

ليلى حمودة

لا أحد يعرف كيف بدأت ومن أول من أطلقها ولكن الأفواه تداولتها همساً فى خوف وفزع ، سوف تصاب أبقار القرية الهادئة بالجنون وستقضى على الأخضر واليابس فى طريقها وسيفقد الأهالى كل شيء حتى جلايبهم التى تستر عورتهم . وساد الهرج والمرج المكتوم وبلغ مسامع العمدة الذى كان يستشيط غضباً من انتشار تلك الشائعات ويتوعد مروجيها مراراً وتكراراً بالويل والثبور وعظائم الأمور وبالنضرب على أيديهم بالحديد والنار.

لم يجد العمدة بداً من عقد اجتماع لسادة القرية لبحث هذه الشائعة بعد أن تجاهلها طويلاً. تألف الجمع من العمدة وشيخ الغضر وحلاق القرية ومدرس الكتاب ومقرئ الجامع وتاجر الحبوب واثنين من الأعيان يملكان معظم أراضى القرية.

وبعد أن خفتت مهمات اللقاء الأولى بدأ العمدة الاجتماع بقوله إنه لا يشعر بأى خطر لأن البقر فى البلد هادئ وقانع ولا تبدو عليه أى أعراض جنون . إنبرى المدرس يؤمن على كلامه بأن البقر مثل الإنسان

سرت الشائعة
فى البلد
كالنار فى
الهشيم

أدب وفن

لا يصاب بالجنون . فجأة..

فالإنسان عندما يبدأ خبله يقذف أولاً المارين بالطوب ثم يسبهم بأفزع الشتائم وأخيراً يخلع جلبابه ويجرى عارياً فى الشوارع والحارات.. والبقر هادئ لم يزمجر ولم يلف حول نفسه ولم يصارع بعضه البعض.. وطلب من الحاضرين عدم الالتفات لتلك الشائعات المغرضة التى تهدف إلى زعزعة الأمن فى القرية، وتلاه شيخ القرية الذى أصر على معرفة الشخص الذى بدأ الشائعة قبل أن يبحثوها ويضيعوا وقتهم فيما لا يفيد فربما كان شخصاً أهطلاً أو معتوهاً وما أكثرهم فى هذه القرية التى يحسدنا أهلها الموتورون على ما أنعم الله به علينا..

وتكلم بقية الحاضرين مؤمنين على ما قيل داعين أن يحميهم الله من حسد الحاسدين الذين يريدون تنغيص حياتهم بتلك الشائعات . وبعد محادثات جانبية وهمهمات ومصمصة شفاة قرروا القبض على أكبر عدد ممكن من الفلاحين والضغط عليهم ليعترفوا باسم الشخص الذى أطلق هذه الشائعة .. وأحضرهم الغمر مقيدى الأيدى والأرجل بالسلاسل ورموهم على الأرض أمام الجمع الموقر.. وتحت ضغط السياط والركلات والشتائم ظهر اسم مروج الشائعة.. إنه ناظر المدرسة السابق العجوز محمد أفندى عبد ربه..

جاءوا به ووقف أمامهم هزلاً مرتعشاً بعد أن جاور الثمانين من عمره.. وبصوت خافت قال: أنا لست فرعون يوسف الصديق بل شخص مؤمن بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر.. أصلى الفروض الخمسة وأصوم رمضان والستة أيام البيض ويومى الاثنين والخميس من كل أسبوع وأدفع الزكاة كلما تجمع لدى مال وحجيت إلى بيت الله بعد أن زوجت الأبناء.. وقد جاءتنى هذه النبوءة فيما يرى النائم ولا يخامرنى أدنى شك فى أنها سوف تتحقق، سكت وسكتوا جميعاً وكان على رؤوسهم الطير وتبادلوا النظرات فيما بينهم.. إنه يبدو صادقاً فيما قال ولم يعرفوا عنه طوال حياته فى القرية ما يجعلهم يشكون فى صدقه . ساد الوجوم فترة طويلة حسبها محمد أفندى دهنراً وتنفس الصعداء آخر الأمر عندما أمره العمدة بالإنصراف واتجه إلى الجالسين

يسألهم ماذا هم فاعلون .. واحتدمت المناقشة بين مشكك ومصديق

وترددت حكايات عن نبوءات سابقة تحققت بحذافيرها وأخرى لم تتحقق

أدب ونقد

على الإطلاق وكانت سبباً في مشاكل جمة. واستقربهم الأمر في نهاية المطاف إلى تكوين ثلاث لجان تبحث الأولى مدى جدية النبوءة وتبحث الثانية كيفية تفاديها وتبحث الثالثة وسائل العلاج إذا تحققت، وقرروا الاجتماع بصورة متواصلة حتى يبت في هذه الأمور.

وفي بيت بعيد آخر في القرية جلس نفر كثير من أهل القرية يتناقشون في الأمر. إنهم يؤمنون بالنبوءات ويثقون في محمد أفندي عبد ربه. كان السامر ظريفاً تبادلوا فيه الحكايات عن النبوءات التاريخية وكرامات الأولياء واستعرضوا فيه جمال الماضي وجلاله وقبح الحاضر ودنسه وتحدثوا عن ضرورة إحياء العهود الماضية التي كانت مليئة بالقديسين والشهداء وكانت جعلتهم مليئة بالقصص عن السلف الصالح فكسر السامر ملل حياتهم وأمدهم بحصيلة من الحكايات والنوادر التي أسعدتهم وأدهشتهم. واستمر السامر أياماً عديدة حتى لم يعد هناك ما يقال سوى مقارنة حاضريهم التعتيس بهذا الماضي المبهر السعيد وسوى الحديث عن مآسى حياتهم اليومية وحكايات الفقر الذي يعرضهم بنابه..

ولم يعد الاجتماع طريفاً بل أصبح مصدرهم وشجن وامتلاً بالشكاوى والنياح ولطم الخدود وشق الجيوب.. وعندما تدهور الموقف إلى هذا الحد إنبرى شيخ عجوز يذكرهم بالسبب الحقيقي لهذه الاجتماعات. قال لهم إن حكمة الزمان علمته أن كبر النبوءة جائز وما عليهم إلا أن يخلعوا ملابسهم عند الفجر ويهرعون إلى الحقول قبل بزوغ الشمس مهللين مكبرين.. وعندما تعالى صوت المؤذن بصلاة الفجر سارعوا إلى رمي جلابيبهم على الأرض وجرت أقدامهم الكثيفة تدق على الأرض في اتجاه الحقول أخذاً في طريقها البيت الذي يضم اللجان الثلاث فتهدم على من فيه..

أدب ونقد وتحققت النبوءة ■

دولت

طارق المهدوي

وبمضي الزمن أخذ نفوذ هؤلاء وأولئك ينمو ويتمدد فبدأت مصالحهم تتداخل وتتقاطع مما اضطرهم إلى إبرام بعض التحالفات فيما بينهم، الأمر الذي أسفر عن تشكيل عدد محدود من التكتلات الأخطبوطية ذات المؤسسات القابضة، التي تتغلغل في كل شبر داخل الدولة والمجتمع لتؤدي أدواراً موازية لوظائف الدولة والمجتمع، دون الخضوع للقوانين الرسمية المعمول بها في الدولة أو للأعراف الواقعية المرعية في المجتمع، فيما يشبه عصابات "الماфия" المعروفة على المستوى العالمي، لاسيما مع استعانة التكتلات الأخطبوطية المصرية في أنشطتها المتعددة ببعض العناصر البشرية كمستشارين وخبراء وقادة ميدانيين، من بين الأجانب الذين سبق لهم العمل لصالح عصابات "الماфия" العالمية. إلا أن أهم التكتلات المصرية خلال ربع القرن المنصرم كانت هي تلك التابعة للجهات الأمنية المعنية والتابعة لمعسكر النفط الخليجي والتابعة للمعسكر الأمريكي - الإسرائيلي، إلى جانب تكتلات أخرى أقل أهمية تابعة للفتات الطفيلية المحلية وللتيار السلفي الإسلامي وللجماعات اليسارية الشعبوية وغيرها^(١).

عقدت التكتلات المصرية فيما بينها عدة اتفاقات لتسوية نزاعاتها

(١)
مع بداية
عصر الانفتاح
الاقتصادي
ظهرت في
مصر مراكز
القوى
الجديدة
سواء من
الرجال ذوي
السلطة والمال
أو من النساء
ذوات الشهرة
والمهارات
الجنسية
الناعمة

أدب ونقد

المنافسية وتوزيع مناطق ومجالات النفوذ، ولوضع الحدود الفاصلة لتطلعات والتزامات كل تكتل حسب ترتيب موقعه داخل هرم القوة، إلا أن ذلك لم يمنع انشقاق بعض الفصائل والأجنحة عن تكتلاتها الأصلية وانتقال أعضائها إلى تكتلات أخرى، كما أنه لم يحد من تكرار الخروقات والتجاوزات التي كان أي تكتل لا يتوانى عن ارتكابها كلما تيسر له ذلك للتوصل من تعهدهاته أو لتوسيع نطاق امتيازاته، لاسيما وقد نجح كل واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى في اختراق الآخرين للتجسس عليهم بواسطة أدواته الخاصة، مع احتجازه لبعض أتباعهم كرهائن تحت يده يمكن استخدامهم عند الضرورة ضد تكتلاتهم الأصلية. ورغم وجود حالات نادرة للعضويات المزدوجة إلا أنه كانت هناك حالة واحدة للعضوية المثلثة وهي "دولت"، التي تحمل لقباً عائلياً مدوياً يكشف انتمائها العرقي لأكبر قيادات الجهات المعنية، وقد تزوجت في أواخر ثمانينيات القرن العشرين من الابن الأصغر لشيخ مشايخ شركات توظيف الأموال المصرية، وهي تشغل في الوقت ذاته مركزاً مهماً باللجنة العربية - الإفريقية للمشروعات المشتركة، والواقعة في "القاهرة" كأحدى أهم الواجهات العلنية التابعة سرّاً لمكتب "السفاري" والذي يتخذ له موقعاً في العاصمة الفرنسية "باريس"، ليتولى من هناك القيادة العلنية لجميع الأفرع الخارجية المنتشرة على امتداد العالم كله لمكافحة الأنشطة الشعبية المعادية للأطماع الأمريكية، بتوجيه عضوي مباشر من الجماعة السرية المعروفة مجازاً باسم "المكارتية" والتي تضم أصدقاء الجهاز المعروف يقيناً باسم "سي - آي - إيه" ١١.

(٢)

كان شيخ مشايخ شركات توظيف الأموال قد تغاضى متعمداً عن المغامرات الجنسية الفاضحة والمفضوحة داخل البلاد وخارجها لزوجة ابنه "دولت"، في إطار خطته لاستغلال عضويتها بالتكتلين الآخرين اللذين ينافسان تكتله بهدف حماية ما سبق أن انتزعه بالخداع من أموال الشعب المصري، عقب تلقيه لإفادات عبر جواسيسه بوجود خطة لضرب شركات توظيف الأموال باعتبارها تمثل الجناح الاقتصادي للتكتل التابع لمعسكر النفط الخليجي، فأودع الشيخ العجوز ما بحوزته من أموال في حساب سري باسم "دولت" لدى أحد بنوك سويسرا لإبعاد هذه الأموال عن أيدي منافسيه، إلا أن التعاقد المبرم بينه وبين البنك بشأن الحساب المذكور كان لا يسمح بالصرف إلا بموجب توقيعين اثنين معاً من ثلاثة توقيعات لها وله ولزوجها الذي هو ابنه الأصغر، مما يعني أن "دولت" تعجز بمفردها عن التصرف في

أدب - وقف

الأموال المودعة باسمها، بينما يستطيع الشيخ العجوز بالمشاركة مع ابنه التصرف فيها على أي وجه بما في ذلك نقلها إلى أوعية بنكية أو استثمارية أخرى بعد انقضاء الغمة المنتظرة!!.

في إطار مصادرتها لجميع شركات توظيف الأموال انقضت الدولة على أملاك الشيخ العجوز، فلم تجد بحوزته سوى بعض المقومات العينية والعقارية التي تقل قيمتها عن عشرة بالمائة من إجمالي الإيداعات الشعبية لديه، حيث كانت التسعون بالمائة المتبقية قد سبق له تحويلها إلى عملات أجنبية وإيداعها في حساب سري لدى البنك السويسري باسم "دولت"، والتي سارعت من جانبها باستثمار نفوذها في الدولة والمجتمع والناج عن عضويتها المثلثة في التكتلات الكبرى لإبقاء الأموال المودعة باسمها بعيدة عن المصادرة، ثم قامت بتسليم سلاح ناري مملوك لزوجها إلى قائد القوة المنفذة لعملية الهجوم على شركات الشيخ العجوز، حتى يستخدمه في قتل أحد أفراد القوة المهاجمة لإلصاق التهمة بزوجها الذي ما لبث أن صدر ضده حكم بالإعدام وتم تنفيذه فوراً، في الوقت نفسه الذي استخدمت فيه كل ما تحوزه من مقومات إقناع سلطوي ومالي وجنسي ليموت الشيخ العجوز مسموماً داخل سجنه. وبحصولها على شهادتي وفاة زوجها وأبيه استطاعت "دولت" بسهولة أن تتصرف كما يحلو لها في الأموال التي كانت تنتظرها لدى البنك السويسري، والسابق نهبها من الشعب المصري بخديعة الريح الحلال!!.

(٣)

استطاع التكتل التابع لمعسكر النفط الخليجي بعد عقد زمني كامل أن يتجاوز محنة تدمير جناحه الاقتصادي المتمثل في شركات توظيف الأموال، واستعاد نفوذه مجدداً في الدولة والمجتمع بالاعتماد على أجنحة أخرى حديثة أعادته إلى قلب المثلث الذهبي لهرم القوة، واحتفظت "دولت" بعضويتها المثلثة كسابق عهدها مع احتفاظها لنفسها بالأموال المنهوبة من الشيخ العجوز، الذي كان قد سبق له أن نهبها من فقراء الشعب المصري المتطلعين إلى الريح الحلال، وفي إطار عضويتها المثلثة تلقت "دولت" تكليفاً موحداً بثلاثة توقيعات ممن تتبعهم في التكتلات الثلاثة، لاستخدام كل ما تحوزه من مقومات استدراج سلطوي وغواية مالية وإغراء جنسي لإدخالي في أي واحد من "بيوت الطاعة" التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة، بعد أن حالت الإرادة الإلهية عدة مرات دون تصفيتي جسمانياً رغم تكرار

أدب - وقد

محاولاتهم وتنوعها، عقاباً لي على ما يتهمونني به من إغضابي لثلاثتهم إثر نجاحي في تسجيل أهداف صحيحة هزت شباكهم، مثل حرمانى للجهات المعنية من بعض أسلحتها الاستبدادية والتي كان آخرها سلاح منع سفر المواطنين المغضوب عليهم، لاسيما وأنني كنت قد استضدّرت لتوي أحكاماً قضائية نهائية وحاسمة بنزعه من أيديها بعد أن أساءت استخدامه ضدي باعتباري أحد المغضوب عليهم، إلى جانب استمرار انتقاداتي لمعسكر النفط الخليجي واتساع نطاق معارضتي لأنشطتهم المشبوهة في كتاباتي المنشورة، أما المعسكر الأمريكي - الإسرائيلي فلا ينسى قيادتي في بداية ثمانينيات القرن العشرين لمظاهرة جماهيرية كاسحة ضد أول وجود لجناح إسرائيلي بمعرض القاهرة للكتاب، حيث تم تدمير جناحهم وإنزال نجمتهم السادسة تحت الأقدام مع استصدار قرار سيادي فوري بالاستجابة لطلب الجماهير الغاضبة بعدم استضافتهم مجدداً في المعرض!!.

بعد دراستها المتعمقة لبياناتي التفصيلية الموجودة داخل ملفاتي الشخصية، بما تحويه من أفلام "مناورات الفراش" السابق التقاطها لي على امتداد مختلف الأزمنة التاريخية مع سيدات الترفيه التابعات لمختلف التكتلات، شرعت "دولت" تتحرك تجاهي، فكلفت إحدى تابعاتها من المحيطين بي في دوائر وجودي الطبيعية بدعوتي إلى احتفال صاحب يستضيفه قصرها الفخم الواقع في ضاحية "٦ أكتوبر"، بمناسبة رأس السنة الأولى للمقد الأول في الألفية الثالثة. وعندما جلست بمفردي أمام بار المشروبات اقتربت مني "دولت"، ثم جاورتني خلال جلوسي على مائدة الطعام لتمارس معي مختلف الألعاب الاحتكاكية المثيرة، حتى التصقنا ونحن نرقص معاً فوق المسرح الخشبي المجاور لحمام السباحة، ومع حلول ساعات الصباح الأولى انتبهت إلى مغادرة جميع المحتفلين بمن فيهم صاحبة الدعوة لنبقى في المكان بمفردنا أنا وهي وثالثنا الشيطان، كما انتبهت إلى استغراق عجالات سيارتي في سبات عميق، فتجاوبت مع ندائها الأنثوي الملح للصعود معاً إلى غرفة النوم الرئيسية بالطابق الثاني، حيث اكتشفت على الفراش أنها تعرف عني الكثير من المعلومات، في حين أنها لا تسمح لي سوى بمعرفة اسمها الأول فقط "دولت"!!.

(٤)

نظراً لانتمائي إلى ذلك النوع من الرجال الذي لا يشعر بالراحة

إلا على فراشه الخاص، سواء عند النوم أو الترفيه، فقد تمسكت

أدب - نقد

برغبتي في أن يكون لقاءنا التالي بمنزلي مقابل تأجيل معرفتي للمعلومات الأساسية عنها لحين حلول الوقت الذي تراه هي مناسباً. وفي الليلة المتفق عليها حضرت "دولت" لزيارتي وهي ترتدي ثوباً شفافاً تم اختصاره كثيراً من أعلاه وأسفله، ورغم أننا بقينا حتى صباح اليوم التالي نتمرغ معاً على فراش الهوى لتدفئته، حيث حرص كل واحد فينا على ممارسة كل ما سبق أن تعلمه من فنون المطارحات الغرامية لإمتاع الآخر، إلا أنها أصابتني بحيرة شديدة بمجرد نهوضنا الأول من فوق الفراش لتناول العشاء، حيث خاطبت جهاز اتصال يشبه زر البالطو بقولها "الهدية"، فإذا بجرس باب منزلي يندق فتسارع هي بالذهاب لتعود حاملة كعكة كبيرة من النوع المحشو والمغطى بالشيكولاتة التي أحبها، ولما فرغت علبة سجاثرها قبيل الفجر عاودت مخاطبة نفس الجهاز قائلة "الدخان"، ليدق جرس الباب مرة أخرى وتذهب لتعود بعلبة سجاثر جديدة لها وكيس تبغ من النوع المميز الذي استخدمه في غليونني، وفي المرتين تمسكت "دولت" بما سبق أن اتفقنا عليه من تأجيل حصولي على أي معلومات بشأنها حتى تقرر هي ذلك!!.

في الصباح وجدت الصحف اليومية قد تم دفعها إلي داخل شقتي من أسفل الباب بخلاف المتفق عليه مع البائع الذي كنت قد ألزمته بتسليمي الصحف في يدي، تحاشياً لابتلالها بالماء عند تنظيف العمارة ومنعاً لقيام أحد الأطفال الأشقياء بسحبها إلى الخارج في إطار اللهو، فلما اتصلت تليفونياً بالبائع مستفسراً أفادني وهو مدعور بأن العمارة قد حوصرت منذ الليلة السابقة بسيارات سوداء مصفحة بدون أرقام، تحمل عدداً كبيراً من المسلحين الذين أحاطوها من كل الجهات، وأن مسلحين غيرهم قد احتلوا مداخل العمارة وانتشروا في ممراتها وأروقتها، وألزموا السكان والبوابين بعدم الخروج أو الدخول أو حتى الإطلال من نوافذهم وأغلقوا المحلات التجارية بدعوى وجود حالة طوارئ قصوى مؤقتة، مشيراً إلى أن أحد هؤلاء المسلحين هو الذي تسلم منه الصحف الخاصة بي ونهره دون أن يدفع له ثمنها، ثم انقطعت مكالمتي التليفونية مع بائع الصحف قبل اكتمالها. ولكي لا تتكرر المضايقات التي أصابت جيرانني بسبب زيارة "دولت" لي في منزلي فقد اضطررت إلى تبديل بنود الاتفاق معها، لتكون لقاءاتنا التالية في قصر "أكتوبر" مقابل أن تمنحني بمجرد وصولي إلى هناك المعلومات الأساسية التي تخصها وتبدد حيرتي بشأنها في الوقت

ذاته!!.

أدب وفد

التزمت من جانبي بالبند الذي يخصني في الاتفاق فاتجهت إلى قصر "٦ أكتوبر"، واستجابت "دولت" لرغبتني فكشفت لي أوراقها بشكل مباشر وبكل وضوح، فالمطلوب مني هو دخولي بصفة دائمة ومعلنة داخل أي واحد من بيوت الطاعة العديدة التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى، ويقابل ذلك حصولي على حزمة عروض سخية، تشمل فيما تشمله أوضاع مهنية وسياسية مميزة وتوكيلات تجارية وإعلانية رابحة ومواقع قيادية في مختلف منظمات المجتمع المدني ومساحات مفتوحة في المؤسسات الإعلامية والصحفية الرائجة لتابعة أنشطتي الثقافية، وغيرها من المقومات التي تمنحني السلطة والمال والشهرة معاً بما يصاحب ذلك كله من وفرة في العلاقات النسائية المتنوعة، بالإضافة إلى نقل اسمي من الملفات السوداء التي تحوي المغضوب عليهم إلى الملفات الخضراء التي تضم الأحياء، دون أن يفوتها تحذيري من أن رفضي سيؤدي حتماً إلى استمرار محاصرتي على جميع الأوجه والنواحي والمستويات، حتى ينجح أحد التكتلات الثلاثة في نقل اسمي إلى الملفات البيضاء الخاصة بالذين تم محوهم وإزالتهم من الوجود. أسعدني وضوح الصفة فشرحت لها أنني لا أقبل سوى بالدخول في بيت طاعة الجهات المعنية باعتبارها جزءاً من النسيج الوطني رغم ميلها لاستبعاد أجزاء الوطن الأخرى، شريطة أن يكون دخولي مؤقتاً ومرتبلاً بمهمة وطنية محددة ومشتركة ومتفق على أهدافها سلفاً بيني وبينهم دون أن تنطوي على أي ضرر بأجزاء الوطن الأخرى، وبحيث أستعيد استقلاليته بمجرد إتمام المهمة أو التراجع عنها، لأواصل مشروعني الخاص بمكافحة الفساد والاستبداد والتبعية، مؤكداً لها أن ذلك هو ما فعلته سابقاً وأفعله حالياً وسأظل أفعله في المستقبل دون أي مقابل وبصرف النظر عن ممارسات الجهات المعنية ضدي شخصياً.

لم تشأ "دولت" تفويت فرصة وجودي معها في القصر دون أن تنفرد بي لتحصل مني على بعض المطارحات الغرامية، فحاولت إثارة رجولتي بما كانت تعلم يقيناً أنه يثيرني من أقوال وأفعال، دون جدوى حيث كان جسدي قد جف نظراً لغزارة ما فقدته من عرق رغم كوننا في فصل الشتاء، كما كان دمي قد فر هارباً خارج عروقي التي أخذت تميل إلى اللون الأزرق، وأنا أسترجع في ذاكرتي ما سمعته عن شرور لا تحصى سبق أن تعرض لها العديد من الرجال على أيدي جليستي، بمجرد أن كشفت لي عن اسمها الكامل الذي ينتهي بلقبها العائلي المرعب. وعبثاً استعانت "دولت" بوصيفاتها المتنوعات الأشكال والألوان، اللواتي قمن بالالتفاف حولي

أدب ونقد

لتأدية عدة رقصات التحامية عارية وشديدة الإثارة، وإزاء إصرارها على تلبية رغباتها الشهوانية معي، فقد أصدرت "دولت" أوامرها لإحدى وصيفاتها التي باغتتني بحقنة عضلية اتضح لاحقاً أنها تحوي جرعة مكثفة من المنشطات الجنسية، الأمر الذي دفعني كيميائياً لمسايرتها بشكل آلي صرف يخلو من أي أحاسيس سوى الإحساس بوخز كل أنواع الأشواك والمسامير بمختلف أجزاء جسدي، حتى أنني غادرت المكان مسرعاً بمجرد أن انتهيت من مهمتي الآلية وأنا أشعر بأنني كنت مفعولاً به وليس الفاعل!!.

(٦)

امتنعت "دولت" لأسباب عاطفية عن ممارسة الضغوط ضدي باستخدام أي واحدة من الأدوات الغليظة المتوافرة لديها، واستمرت تطاردني عبر أدواتها الناعمة لأتراجع عن موقعي الرافض للصفقة، ولنفس الأسباب العاطفية أقنعت رؤسائها بإبقائي ضمن بند الذين لا يزالون تحت التفاوض الناعم في خانة "ذهب المعز"، حتى وقعت أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ ووقف كبير كبراء هرم التكتلات العالمية في "واشنطن" يهدد الجميع على الملأ، وهو يوجه أتباعه معلناً "أن من ليس معنا بشكل كامل فهو ضدنا ويجب محاربتة حتى القضاء عليه"، وسرعان ما رفعت التكتلات المصرية الثلاثة الكبرى حالة التأهب والاستنفار الأمني والعملياتي إلى أقصى درجاتها، وقرروا ثلاثتهم أن يتحالفوا معاً للثأر من التكتل المسئول عن أحداث سبتمبر، ألا وهو التيار السلفي الإسلامي الذي كانوا يظنون أنه قليل الأهمية فإذا به يقرب حسابات العالم كله رأساً على عقب، وتمثلت الخطوة التحالفية المشتركة الأولى بينهم في محاولة تأكيد هيبته، عبر إحالة جميع المستهدفين ضمن خانة "ذهب المعز" مثلي إلى خانة "سيفه البتار" بالتصفية الجسمانية المباشرة، دون أن يشفع لي عندهم أنني رغم خلافاتي العديدة والعميقة معهم، فإنني لم أتوقف يوماً عن السعي بكل الوسائل لدى كل الأطراف للحيلولة دون حدوث ما حدث في سبتمبر أصلاً بإزالة دوافعه ومسبباته، ليس فقط عبر تجفيف منابع الإرهاب المحلي والإقليمي والعالمي، ولكن أيضاً عبر وقف الاستغلال الاقتصادي والظلم الاجتماعي والقهر السياسي، سواء بين الأوطان وبعضها أو داخل كل وطن على حدة. ولما كان خصومي يعلمون أن نقطة ضعفي الجسمانية هي عمودي الفقري، الذي سبق لهم أن كسروه في محاولة فاشلة لقتلي بواسطة مصيدة غريات مصفحة أوقعوني

أدب ونقد

داخلها أثناء تأديتي لواجبي الوطني كدبلوماسي مصري في السودان، فقد قرروا توجيه إحدى أدواتهم الغليظة نحوه مجدداً لعلها تكون القاتلة!!.

تلقيت اتصالاً هاتفياً من أحد كبار قادة الجهات المعنية يبلغني فيه بصدور توصيات سيادية لتكليفى بمسؤوليات مهنية وسياسية مهمة تليق بحماسي وخبراتي وإخلاصي للوطن، وذلك في إطار الحرص على توحيد الجبهة الداخلية لتمكين الوطن من مواجهة التحديات الجسيمة التي فرضتها أحداث سبتمبر على العالم كله، بما يضمن العبور الآمن للأزمة وتداعياتها القائمة والمحتملة، ودعاني محدثي إلى زيارته بشكل فوري في مكتبه الواقع على الطريق السريع الدولي المؤدي لمطار القاهرة، رغم أن ذلك اليوم كان يوافق الجمعة الذي هو بمثابة الإجازة المقدسة للمصريين. وما أن وصلت بسيارتي الصغيرة إلى منتصف الطريق السريع حتى وقعت مجدداً داخل مصيدة عربات نقل ثقيل، انتهت بتحطيم سيارتي كلياً ثم دفعها وأنا بداخلها للسقوط من أعلى أحد الكباري العلوية!!.

(٧)

أرادت العناية الإلهية مرة أخرى الإبقاء على حياتي، فانتفخت وسائد الهواء الداخلية لتحيطني من كل الجهات وسقطت سيارتي فوق إحدى الأشجار البضخمة مما قلل من قوة ارتطامها بالأرض، لينتهي الأمر بتكسير ما تبقى من عظام سليمة في عمودي الفقري مع فرم لحمي الحي ونخاعي الشوكي دون وفاتي. اتصلت عبر هاتفى المحمول بشرطة النجدة التي تكاسلت في حضورها على غير المعتاد بحجة أن الاستدعاء تم خلال صلاة الجمعة، ولم تصطحب معها الفني المسئول عن تصوير الحادث فوتوغرافياً بحجة أن إجازته الأسبوعية توافق يوم الجمعة، وبدلاً من المسارعة بنقلي إلى المستشفى فقد تم ترحيلي مع سائقي عربات النقل الثقيل لقسم الشرطة، بدعوى ضرورة تحرير المحضر قبل تحويلي رسمياً للكشف الطبي في أحد المستشفيات الحكومية باستخدام "أورنيك عيادة ميري"، الأمر الذي اتضح لاحقاً أنه يستلزم مبيتى في القسم حتى اليوم التالي انتظاراً لعودة المأمور من إجازته ليفتح درج مكتبه المغلق على دفتر "الأرانيك"!!.

استمر الدم يتدفق بغزارة خارج فمي حتى أوشكت حياتي على التسرب مني، ولم

يكن أمامي للنجاة سوى دقائق معدودات، قمت خلالها بالتنازل عن بلاغي والتصالح مع المشكو في حقهم والاعتذار لضباط النجدة

أدب ونقد

والقسم على ما سببته لهم من إزعاج، ثم الممت ما تبقى من جسدي متجهاً صوب أقرب مستشفى، حيث سقطت أرضاً فاقداً للوعي بمجرد وصولي، فاحتجزي الأطباء لإجراء عدة عمليات جراحية كبرى بهدف وقف النزيف الدموي وإزالة العظام المفتتة التي تناثرت داخل جسدي وترقيع العمود الفقري المكسور، مع إعادة تثبيته بالشرايح والمسامير البلاتينية إلى جانب حقن النخاع الشوكي بالمنشطات الحيوية اللازمة... وغيرها. وعند إفاقتي وجدت أمامي باقة ورد عليها بطاقة باسم "دولت" كانت تحوي سطوراً تنصحنني فيها بتنفيذ التعليمات "الطبية" حرصاً على السلامة "العلاجية"!!.

(٨)

إزاء إصراري على تكرار المحاولات المضنية والمدفوعة بالعزيمة والعناد الإيجابي، استرجعت قدراتي على السير والحركة بشكل شبه طبيعي بعد عام كامل، زارتنني خلاله "دولت" عدة مرات لتذكيري بأنه كان يمكنني تحاشي ما حدث لو كنت قد عملت بنصائحها، وفي زيارتها الأخيرة لي ساومتني على أن أتزوجها مقابل تدارك الأمر كله، بما في ذلك استصدار القرارات اللازمة لعلاج عمودي الفقري بالمركز الألماني الأشهر عالمياً في هذا النوع من الجراحات، الأمر الذي أغضبني لدرجة أنني اشهرت عكازي الطبي في وجهها مهدداً إياها بالضرب، ليسارع عشرة من أتباعها المردة باقتحام غرفتي وهم يصوبون فوهات أسلحتهم النارية نحو رأسي، فتراجعت بإنزال عكازي إلى الأرض وطلبت منها ومنهم بأعلى صوتي أن يغادروا حياتي بلا عودة!!.

كان تحالف التكتلات المصرية الكبرى الثلاثة ضد تكتل التيار السلفي الإسلامي في أعقاب أحداث سبتمبر قد أضر بمصالح بعض القيادات والكوادر والأعضاء هنا وهناك، مما أسفر عن حركة انشقاقات واسعة في التكتلات الثلاثة، وسرعان ما انضم المنشقون إلى التيار السلفي الإسلامي واتفقوا فيما بينهم على تلقين رفاق الأمس درساً دموياً قاسياً، لاسيما وقد علموا بواسطة جواسيسهم، أن الاجتماع الدوري السري التالي لتحالف التكتلات الثلاثة على وشك الانعقاد في أحد فنادق منتجع "طابا" السياحي المتاخم للحدود المصرية مع إسرائيل. اختار المجتمعون من أعضاء الوفود الثلاثة "دولت" لتتصدر طاولة الاجتماع باعتبارها المنسق العام نظراً لتبعيةها الثلاثة، وبعد أن تبادلوا النصائح والإرشاد بشأن الإنجازات والإخفاقات، عرضت "دولت" تفاصيل تجربتها الفاشلة معي كنموذج ميداني لحالة وصفقتها بأنها نادرة، وطلبت من المجتمعين دعمها بكل ما يروونه مفيداً للتعامل مع

أدب وفد



حالتي، وقبل أن يشرع الآخرون في التعقيب والتعليق كانت السيارة المفخخة التابعة للمنشقين قد اخترقت أسوار الفندق وجدرانه ثم وصلت إلى غرفة الاجتماع الدوري السري، ليقع انفجار مدوي يؤدي إلى انهيار الفندق كله على رؤوس من فيه، وتتكفل القوة التدميرية الهائلة للعبوة التفجيرية الضخمة بتسوية الأنقاض بالأرض ودفن الجميع تحت الركام، حتى أن أجهزة الإنقاذ والإطفاء والإسعاف والدفاع المدني قد استغرقت عدة أسابيع لتجميع أكثر من مائة قطعة بشرية متجاورة مع بعضها في لفافة قماشية، للحصول على جثة غير مكتملة لسيدة متسلطة كانت

أدب ونقد حتى وقوع الانهيار تسمى "دولت" ۱۱ ■

قصة

عائلة أبو قويق

فاروق الحبالى

الأول هو الغيط ، والثانى هو المنزل، والثالث هو المسجد، ولا يعرف شيئاً عن المدينة التى تبعد عنه سبعة كيلو مترات.

فى صباح شتوى ذهب الرجل إلى الغيط كعادته كي يروى الزرع ، وفى اتجاه الساقية بينما هو يضع «الناف» على رقبة الجاموسة التى يعدها كي تدور فى الساقية رأى غراباً واقفاً على رأس الجاموسة ويصيح، ويفطرته التى تسرى فى جسده. تأمله الرجل وابتسم وقال له

- مالك؟

رد الغراب

- قاق .. قاق

فابتسم قائلاً

- أنت تقول إن هنا زلعة ذهب؟

وأشار بفأسه .. الغريب أن الغراب طار وحط فوق الأرض ينقر بمنقاره. هنا بدأ الفلاح «محمد» يضرب بفأسه فى الأرض إلى أن أخرج زلعة ذهب، حملها ولفها فى جلبابه الذى يضعه بجوار الساقية، ابتسم للغراب وشكره.. حملها معه بعد أن انفض من رى الأرض، وسرد الحكاية لزوجته عن هدية الغراب، وأخرج لها الزلعة الصغيرة.. فابتسمت وصاحت فى وجهه قائلة

هذه

الشخصية

التي سأرويها

لكم هي

شخصية رجل

فلاح بسيط لا

يعرف في

الحياة سوى

ثلاثة أشياء

فقط..

أدب وفن

- اسمع يا محمد. اكتم على الخبر، ماجور...

ده رزق بعته رينا لينا.

لكنه لم يقبل منها هذا التفسير وقال

- سأحمل هذه الزلعة إلى العمدة

صاحت زوجته

- بس نام دلوقتي والصباح رياح.

مع نسمات الصباح التي لم يغفل لزوجته فيها جفن وهي تفكر في حيلة تخرج بها من

هذا العناد الذي صمم عليه زوجها، فقامت بعمل خمس فطائر، مشلتت، وقطعتها

قطعاً صغيرة، وحملتها في غريال، صعدت بها إلى سطح منزلها، وحين لمع النهار،

أسقطتها فوق رأس زوجها الجالس في الدهاليز ينتظر الفطور، إلا أنه صاح قائلاً

- ما الذي يجري؟

ابتسمت له

- اسكت يا محمد .. الدنيا بتمطر فطير مشلتت.

قفز يللم الفطير في حجر جلبابه وكل حتى شبع وابتسم لها قائلاً

- ياه .. الخير بقى كتير قوى.

- أيوه يا خويا رينا كريم

تأملها زوجها وقال لها

- أعطنى الزلعة كي أذهب بها إلى العمدة.

لكنها أخرجت ما بها ووضعت بدلاً منه طوباً، وأعطتها له وذهبت معه إلى منزل

العمدة الذي استقبل عم محمد، بترحيب قائلاً

- خير

- خير يا حضرة العمدة.. أنا يا عمدة لقيت الزلعة دى في الأرض،

الغراب هو اللي دلنى عليها.

- ماذا تحمل هذه الزلعة يا محمد؟

- بها ذهب يا حضرة العمدة.

مد العمدة يده في الزلعة بلهفة وأخرج منها الطوب وقال

- ده طوب يا محمد

- طوب؟ طوب ازاي؟ أنا شايف الذهب بعينى

وتأمل زوجته وانهاال عليها ضرباً.. فبين الذهب؟

أدب ونقد



- ذهب ايه يا راجل؟

أسكتة العمدة عن ضرب زوجته التي كانت تصيح

- ده راجل عقله خفيف..

تمسكه من ملابسه وتجره من يده.. خلينا نروح بلاش فضايح.

تأملها العمدة ثم صاح

- قل لى يا محمد .. حصل ده فى اى وقت؟

- امبارح يا حضرة العمدة لما الدنيا كانت بتمطر فطير مشلت

ابتسم العمدة فى وجه «محمد» وقال له

- ارجع مع زوجتك للبيت وأنا هاشوف الحكاية ايه.

خرج الرجل غاضباً من منزل العمدة الذى أشاع فى البلد خبر دعم محمد، وأصبح

لقبه فى القرية «عائلة أبو قويق» ■

أدب ونقد

قصة قصيرة

رحمة محمود الدسوقي

غادة فاروق

جملة انهيت بها رسالة الماجستير، واختراها المشرف كنهاية للمناقشة قبل إعلان حصولي على الامتياز مع الإشادة بجرائتها.. قدرتي التامة على تناول موضوعها اللافت.

الاختراقات الأمنية والتجاوزات في سجون مصر، ونسيت أن أضيف أن الأماكن أيضاً تحفر علامات في الذاكرة، الأماكن هي عدوة النسيان.

نعم لن أنسى أبداً «قسم أول، ضباطه.. عساكره، ومسجونيه.

أشخاص لم أكن لأقابلهم لولا القدر.. طبيعتي العنيدة التي دفعتني لمغامرة بدت للبعض مجنونة لكنها بالنسبة لي تجربة فريدة «مفيدة»، ليس فقط.. مني على المستويين العلمي، والعمل.. على المستوى الشخصي كشفت كم كنت واهمة.. اظهرت شدة الشبه بيني وبين «نورا، في بيت الدمية».

قد يتوه مني بعضهم في دوامة الحياة لكن ما أنا على يقين منه أن البعض الآخر كرهته أم أحببته سيظل يورق ذاكرتي إلى الأبد.

ربما أنسى «عبير، طفلها دائم البكاء.. زغدانة ابنتها العمياء التي يستثمرها أقاربها في العمل، أم هاشم.. هنداً.. سناء، إصرارهن على التسول الذي يعرضهن للحبس معظم الوقت لكن كيف أنسى «بيسه، زعيمته».. سوابق شكلاً، ومضموناً.. تجد في الحجز بيتاً لها.. ملجأً من عقاب أمها الحازم عند تأخرها في الرجوع.

لا يعفيها كونها مرشدة من الإهانات والضرب.. تتعاطى المخدرات وتدخل بشراسة

والأشخاص الذين نتوقع إلا نحبههم هم الذين لا ننساهم أبداً،

أدب ونقد

رغم معرفتي بكذبها .. كشفها من الوهلة الأولى .. كنت أجدها مسلية .. كوميدية .. ضحكت كثيراً على حكاويها و لكننتها الصعيدية .
العجيب في الأمر رغم كرهى لأمثالها .. أحياناً أتعاطف معها .. أضع اللوم على الجهل والفقراً لآل إليه حالها .

هل بإمكانى أن أتجاوز حبى لـ «جوانا .. هيلين» إسقاطهما من ذاكرتى هيلين تلك الاثيوبية الجميلة، وجهها المنمنم .. ضحكتها الرائعة .. رفض سفارتها لترحيلها تركها تعاني .. جريمتها التسلل على الحدود .. رغم عربيتها المشوهة التى تعلمتها فى السودان بلد هروبها الأول .. استطعنا التواصل .. حكى لى كل صغيرة وكبيرة فى حياتها .. ما فرت إلا من الجوع .. الفقر .. هرباً من الحروب الدائرة فى بلدها .. سعدت جداً باستطاعتي مساعدتها .. إخراجها .

«جوانا» جريمتها إذا جاز لنا أن نسمى الحب جريمة، أحببتها منذ اللحظة الأولى .. آمنت ببراءتها ، طفلة فى السادسة عشر من عمرها .. لم تجد من يساعدها على الاختيار ، أحببت تاجر مخدرات فإذا بها تدان بالإتجار وهو بالتعاطى . شعرت أن براءتها انتصاراً شخصياً لى رغم علمى أن هذه التجربة القاتلة ستطاردها إلى الأبد .

ربما يسقط سهواً من ذاكرتى عساكر مثل «الجوهري -ياسر- «أبو منه» لكن عسكرى مثل «إبراهيم» لا يمكن أن ينسى، نموذجاً لعسكرى الأفلام .. أثبت المثل القائل: «حميها حراميها» حرامى غبى .. مكشوف للجميع يسطو على زيارات المساجين .. ينقص تعنيهم .. يسهل كل ما هو ممنوع فى الحبس، ويصر ببجاجة على ما هو عليه .
أنسى ضباط عاديىن أحمد حلمى - هانى - أشرف، بخفة ظله .. طبيته .. اتغافل عن التلوث السمعى الذى لوث به آذاننا بشتائمه الفظيعة لـ «وزة» وزملائه أطفال حجز الحدث المستفيزين .

لكننى أبدأ لن أنسى «معتزاً» بتدينه .. أخلاقه العالية، والأهم «محمد علام» ، و«محمود الدسوقي» الملازمان اللذان أدين لهما بالكثير .. كونا محطة فارقة فى حياتى . «محمد علام» أقصر وأسوأ ضابط فى القسم .. صغر سنه .. لقب بيه - السلطة الممنوحة .. نموأ عقدة النقص بداخله . لعرفتى لما آل إليه حال البلد من فساد لم أشغل نفسى بمعرفة كيف قبلوه فى كلية الشرطة، ادين له بالفضل الأكبر فى حصولى على الامتياز مع مرتبة الشرف .

صورته وهو يضع قدمه فوق رأس أحد الأطفال بعد تقييد يديه وقدميه مثيراً بمفتاح فى يده إلى مؤخرته متلفظاً بكلمة سافلة كانت من مقومات رسالتى .. دعمتها كثيراً هي وصور أخرى .

أدب ونقد

إحداها وهو محاط بعساكره .. ينهالون بالضرب على شاب أخذ للتحري .. جريمته أنه استعمل حقه كمواطن حر وطالب بحسن المعاملة.

الصورة التى أحدثت فارقاً لـ «هشام بيه» نائب المأمور .. يبصق فى وجه أحد المساجين شاماً شتائم فظيعة تخيلت أن رتبته العالية تعفيه منها.

نظرات محمد علام المتشفية وهو يكيل اللكمات لشاب .. يكسر محمول أخرجته له «بسه» أمام حسرة صاحبه اثبتت رأى أسامة زميلى أنه يعانى من عقدة نقص، أما إغفاله وجود صحفية تحقيقات هى من أبلغ عن نفسه بعد اقتحام «الإنتر» أكبر فنادق مصر، واستطاعتها دخول غرفة الأمن والحصول على هاتف رئيس الأمن يدل على قلة خبرته .. غيبائه، والقتاط الصور التى معظمها فى خدمته ستظل علامة سوداء فى سجله.

يأثرك منذ اللحظة الأولى .. ليس لوسامته .. خفة ظله .. لطيبته .. رحمته .. الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الضابط.

يحببه الجميع .. الوحيد الذى رأيت يعترض شغب المجرمين دون حراسة .. نزاعات كثيرة استطاع فضها بشجاعة .. مواقف متعددة تدل على معدنه الأصيل .. أصله الطيب .. شهامته.

يوم مرضت هيلين كادت تموت .. سارع بإحضار الطبيب .. اشترى الدواء على نفقته .. دوام على متابعتها.

لحظة كاد الجميع يموتون من العطش بسبب انقطاع الماء المتكرر، والتجاهل المستمر من جميع الضباط على مدى اليوم . صورته يحمل زجاجات ضخمة مألها من السكن .. يدور بها على المساجين ..

الصورة الإيجابية الوحيدة .. الذريعة .. الحجة التى اتخذها «زوجى» عقيد الشرطة .. صاحب المركز المرموق فى الداخلية عندما طلب عدم النشر معللاً تصرفات الآخرين بأنها سلوك شخصى .. ليس استغلالاً للنفوذ لا يستحق أن نزيد من كره الناس للشرطة.

ستجيبنى الأيام على سؤاليين يدوران فى رأسى.

هل بكتابة هذه القصة .. نشرها .. أكون خالفت وعدى لمحمود الدسوقي بعدم النشر خوفاً على زملائه أم أننى استطعت الخروج من شرنقة الضغوط .. مصيدة الزوجية .. انقلت إلى الحرية كما اختار «ابسن» «لنورا».

الأهم منهج من سيتبع «محمد سامى وأكرم» الملازمين الجديدين بعد

علمهما بنقل محمود الدسوقي إلى كمين المطار .. عقاباً على رحمته

سفالة محمد علام أم نبل محمود الدسوقي ■

أدب و نقد

الحبيبة التي لا تحبه

حمدي الأسيوطى

والشنطة البلاستيكية الرابعة بها ثلاث دجاجات مذبوحة على
الطريقة الدنماركية.

لا زالت دافئة بعدما أعطى للعامل جنيهين بقشيش لتنظيفهما
وتجهيزها بشكل جيد لحظة أن كان يشرب كوباً من الشاي مع المعلم
بحبح الفررارجى

رغم ثقل حمل الشنط الأربع عليه وكان يبدل من اليد اليمنى إلى
اليد اليسرى إلا أنه كان فرحاً سيسعدهم بالفاكهة والأشياء الأخرى لم
ينس الكبريت ولا الصابون السائل وأيضاً سلك الأتونيوم والزيت
واثنين كيلو سكر وشاي العروسة ربع كيلو وطماطم للسلطة وبطاطس
للتحمير ومرقه الدجاج

بالأمس أيضاً لم ينس شيئاً ما فى ثلاث شنط بلاستيكية سوداء اللون
البصل والثوم والباذنجان الأسود والأبيض وورق العنب والفاصل وكيلو
ليمون ولم ينس فول التدميس وبجنيه عيش وفقاً لتعليمات الحكومة

جلس وحيداً
بعدهما وضع
الشنط
البلاستيك
جانبا ثلاثة
منهما عبا فيها
الفاكهة موز
مغربي يعرف أن
ابنته الكبيرة
تحبه وفراولة
للبنات الأخرى
التوءم ورومان
منفلوطى
للحبيبة التي
لا تحبه

أدب وفن

ولم ينس أن يحضر السكينة الكبيرة والمخرطة ومقص السمك من سنان السكاكين
أول أمس كانت ثلاث حقائب أخرى حوت ثلاثة كيلوات من السمك البلطي بعد
نظافتها ومر على العلاف ليحضر كيلو مكرونة من كل صنف ولسان العصفور
والفاصوليا البيضاء وأيضا قمح لزوم ليلة الصباح وفول التدميس والعدس أبو جبة
وراجع الورقة التي كتبتها له الحبيبة التي لا تحبه

استراح قليلا أمام المحل الكبير وتذكر أنه في هذا المكان كانت هناك ساحة شعبية
يتدرب فيها هو ورفاقه على حمل أثقال الحديد عند الكابتن صلاح أيام الصبا وقد
ضبطه أبيه يشرب نصف كمية اللبن المخصصة للأسرة بالإضافة إلى أربع بيضات وبعد
أن أخذ العلكة الساخنة ولعنات علي الحديد ولعبة وأبو الكابتن صلاح وأمه توقف عن
التدريب

حمل حقائبه البلاستيكية متجها إلى موقف الميكروياص وضع الشنط البلاستيكية
فوق قدميه مرتكزا عليهم وتصيب عرقا رغم أن الجو كان لا يزال بردا
وتذكر مداعبات زميله الذي كان يلعب الطاولة على المقهى والذي قرر له أنه سيشهد
يوم القيامة أنه شهيد كل يوم يحمل هذا الكم من طلبات البيت التي لا تنتهي.. ابتسم
له ومضى

أكمل السائق عدد ركابه وقرر أن الأجرة زادت ربع جنيه بناء على طلب الحكومة تتمم
الرجل إلى جنبه وإلى وراه وأيضا الست الكبيرة العن أبوكم على أبو الحكومة - رأى
حيرتهم من خلف زجاج النظارة

انسابت السيارة من تحت النفق وأمام القسم لاحظ المتاريس الحديدية تمنع أي أحد
من الاقتراب .. تري مما يخاف رجال الأمن ؟

على ناصية الهايبر نزل ليمشي بعده مسافة طويلة إلى أن يصل إلى بيته وفي
البلكونة الكبيرة شاهدهم ومعهم الحبيبة التي لا تحبه يقفون يتضاكون على نكتة أو
تعليق قاله الصغير الذي لا يشبع

حتى الدور الثاني لم يهبط أحد منهم ليحمل عنه الأكياس البلاستيكية السوداء

نزلت الصغيرة تبتسم له جبت إليه النهاردة يا حوحو

بينما يصعد إلى الدور الرابع لاهثا تتقاذف ضربات قلبه

تناول عشاءه وحيدا وتركها تشاهد قناة الشيخ الذي يفك السحر

ويطرد الجان

أب - وقد



وثام وحيدا ...

فى الصباح الباكر مرتديا بدلته الزرقاء كان يحمل ثلاثة أكياس ملئت بالزبالة
القاها فى الصندوق البعيد والذي تناثرت محتوياته من فعل القطط ...

وفى الميكروياص المتجه إلى التحرير اخرج نقوده ليدفع الأجرة

وتحسس جيبه ليقرأ ورقة كتبها له الحبيبة التى لا تحبه

بخط ركيك (دقيق زيرو - خميرة بيرة - بيكنج بودر - طبق بيض - سمرة البقرة

الحلوب - ماكينة البسكويت من عند أمك - الصاجات - خرطوم للأنبوبية -

استشوار الشعر من عند أختك - دسنة كشكول ١٠٠ صفحة - فرشاة

شعر - كريم دوف-نصف كيلو حلاوة طحينية ■

أدب ونقد

القصة وما فيها

ماجدة عبد البديع

أشعر بغربة قاتلة ، لم أعد أعرف ما يسمى بالنوم العميق ، بل أحيانا
لا أعرف طعم النوم.

أبذل جهدا كبيرا حتى يمر اليوم، ولكنه بلا روح ولا معنى.
أبحث عن الحب طوال الوقت، ولكنى لا أجده، ولا أعرف كيف أعيش
بدونه.

فى كل تجربة حب جديدة، أشعر أنها التجربة الأجل والأعمق، ولكن
كما يقولون الشيطان يكمن فى التفاصيل.

فى كل تجربة حب جديدة، أشعر أننى صغرت عشرين عاما أو أكثر، بل
أكاد أشعر أننى فتاة مراهقة، فيخفق قلبى بشدة من جديد، وكأنه
يخفق لأول مرة، لكن للأسف تتكرر الكرة.

نعم للأسف ، لأنى تعبت من البحث عما يطلقون عليه الحب
الحقيقى ، أو بمعنى آخر الحب الذى يعيش سنوات ويحمل فى طياته
أجل الذكريات، الحب الذى يواجه الأزمات ويتحدى الصدمات، فهل
هذا الحب مازال موجوداً أم أنه قد فارق الحياة.. ومات؟

الحياة
أصبحت
مستحيلة فى
هذه المدينة ،
زحام خانق،
تلوث رهيب
فى كل شىء ،
السماء
والأرض
والأكل
والأخلاق، لم
يعد هناك
شيئاً صافاً أو
جميل حتى
النيل الذى
أعشق.

أدب وفن



يعلن مجلس أمناء

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الثانية عشرة

أكتوبر ٢٠١٠

فروع الجائزة وشروطها:

١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)

- تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتميزين ممن قدموا في دراساتهم إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية، أو رؤية جديدة لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية.
- يحدد المتقدم المؤلف الذي يريحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلفاته للاستئناس.
- يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه، وألا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٢٠٠٩/١٢/٣١ م.

٢ - جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)

- تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٢٠٠٩/١٢/٣١.
- للمتنافس أن يتقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.
- تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجالات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في ٢٠٠٩/١٢/٣١.
- يحق للمتنافس أن يتقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية.

٣ - جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لآلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط.

شروط عامة

- ١ - يقبل النتائج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط.
- ٢ - للمنتقد أن يتقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط.
- ٣ - على المتقدم أن يرسل لمائتي نسخة من النتائج المقدم به لنيل الجائزة.
- ٤ - لا يقبل النتائج الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد.
- ٥ - يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتائج الذي يتقدم به للمنافسة، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تتقدم بترشيح من ترغب، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.
- ٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تشمل على: اسم الشهرة، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر، تاريخ الميلاد ومكانه، العنوان البريدي، رقم الهاتف، إنتاجه الإبداعي، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠ سم x ١٥ سم).
- ٧ - لا يجوز من سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى الفرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به، وعلى المتقدم أن ينص في خطاب الترشيح على أن العمل المقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية، وفي حال ثبوت العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم.
- ٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم.
- ٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة، ويحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة، ومختارات من أعمال الفائزين.
- ١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩.
- ١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠١٠، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العنوانين الآتية:

المراسلات

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الذي ١٢٣١١ الجيزة - ج.م.ع، هاتف: ٣٣٠٣٠٧٨٨، فاكس: ٣٣٠٢٧٣٣٥ (٠٠٢٠٢)
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ - تلفاكس: ٧١٣٢٨٩٠٣ (٠٠٢١٦)
الكويت: ص.ب ٥٩٩ الصفاة ١٣٠٠٦ الكويت - هاتف: ٢٢٤٠٦٨١٦ - ٢٢٤١٥١٧٢، فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)
 E-mail: Kw@albabtainprize.org

التحكيم:

يعرض النتائج المقدم على جنان تحكيم من الشخصيتين في فروع الجائزة، بعد التأكد من مطابقته للشروط المعلنة، وقرارات اللجنة نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء.